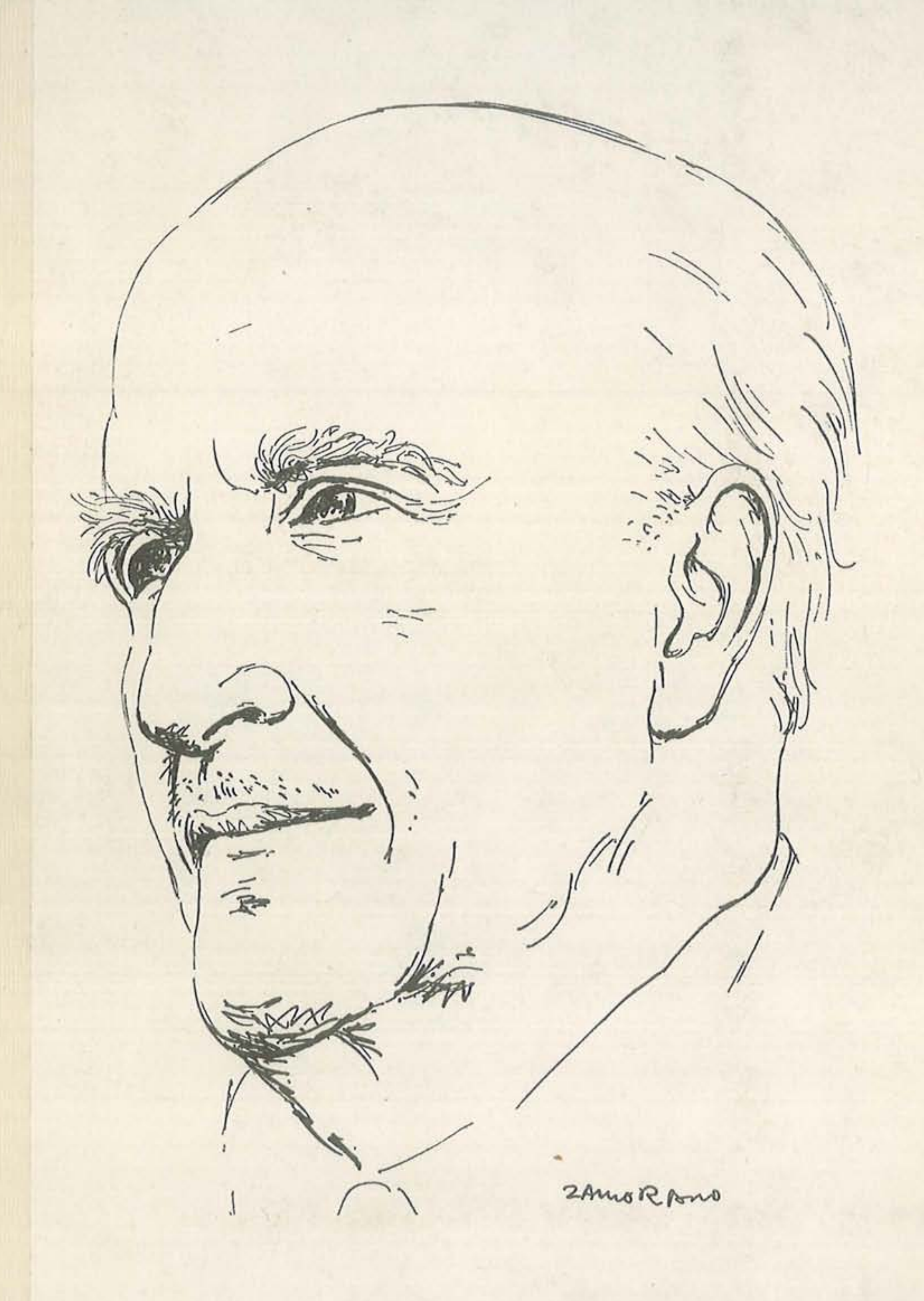
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID 352-354
OCTUBRE-DICIEMBRE 1979

CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

SUBDIRECTOR

FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO

LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION:

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4

Ciudad Universitaria

Teléfono 244 06 00

MADRID

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

Subdirector

FELIX GRANDE

352 - 353 - 354

DIRECCION, ADMINISTRACIÓN
Y SECRETARIA:

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMEROS 352-353-354 (OCTUBRE-NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1979)

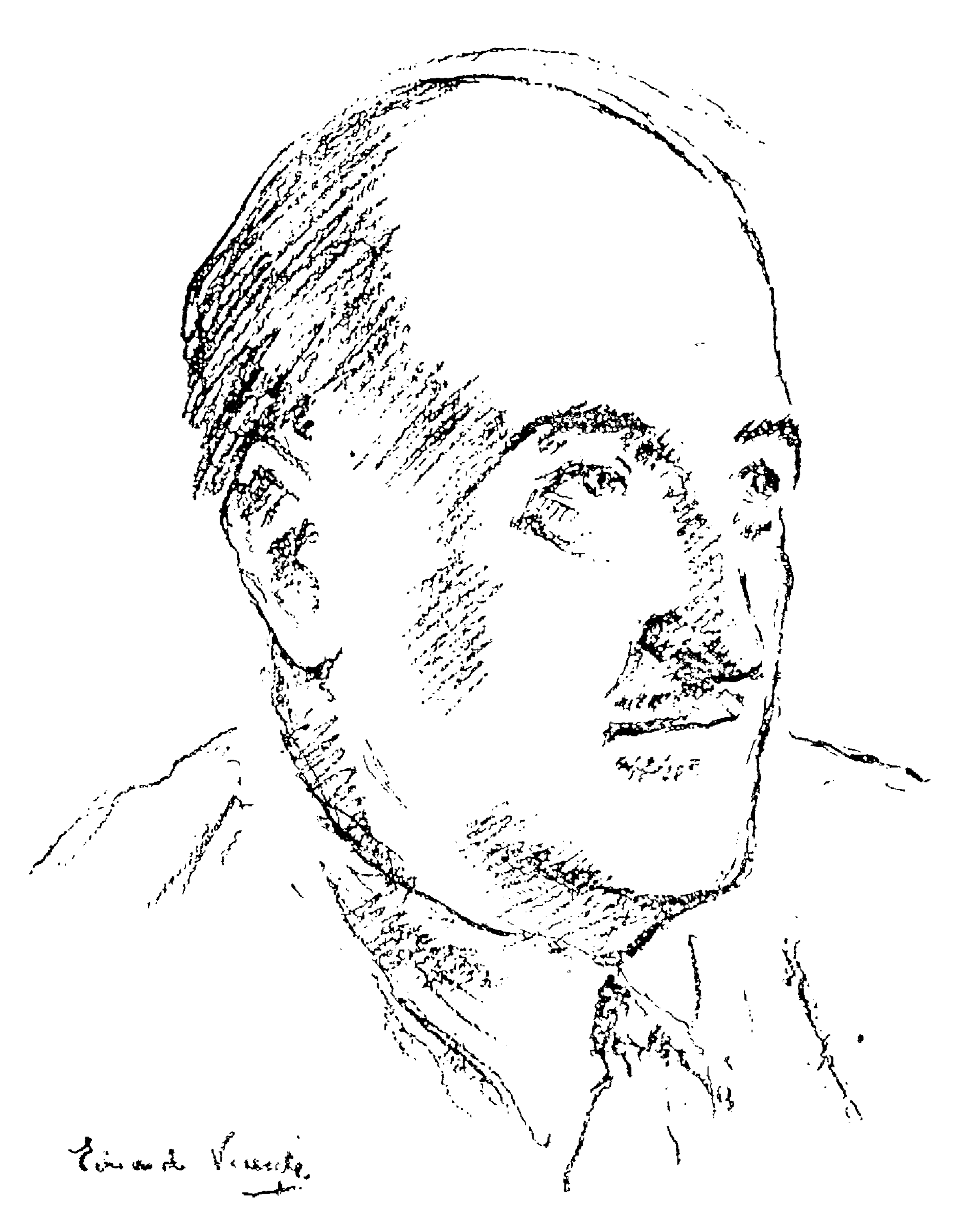
Páginas

HOMENAJE A VICENTE ALEIXANDRE

Páginas

Homenaje poético

Páginas



Vicente Aleixandre, por Eduardo Vicente, en los años cuarenta

El aire

Aún más que el mar, el aire,
más inmenso que el mar, está tranquilo.
Alto velar de lucidez sin nadie.
Acaso la corteza pudo un día,
de la tierra, sentirte, humano. Invicto,
el aire ignora que habitó en tu pecho.
Sin memoria, inmortal, el aire esplende.

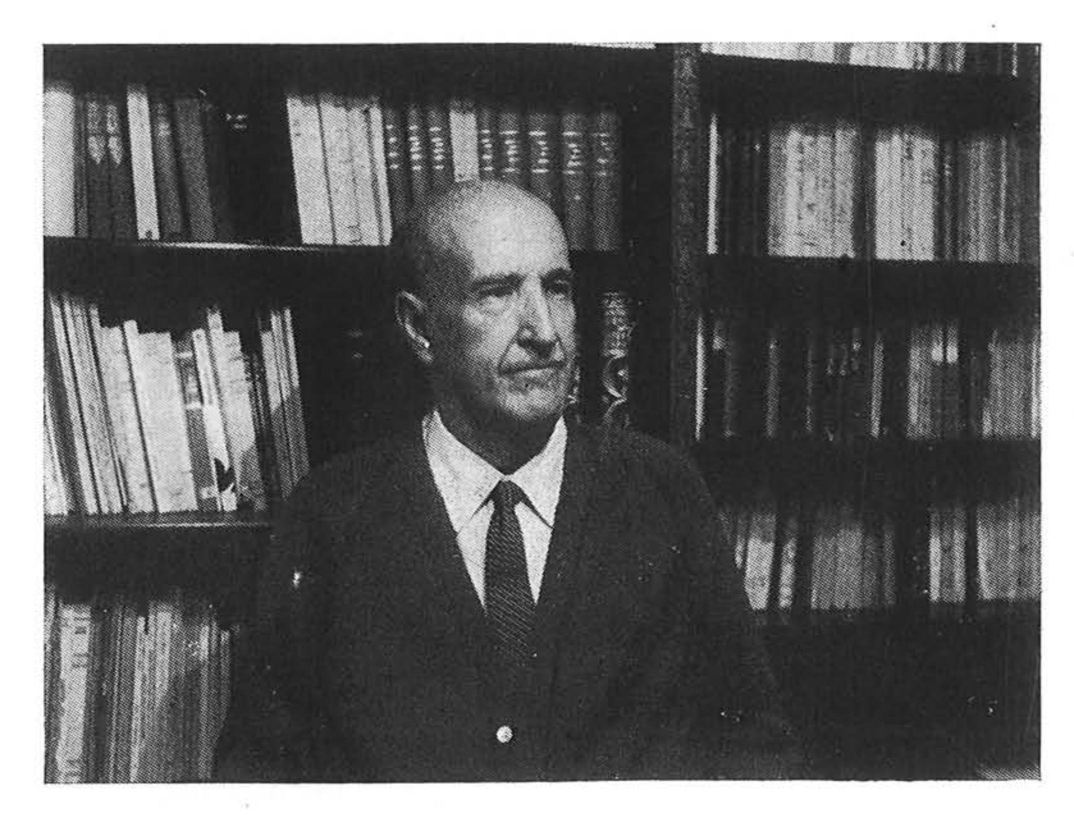
Vicente Aleixandre

Vicente Aleixandre con Jorge Guillén
y su hijo Claudio Guillén

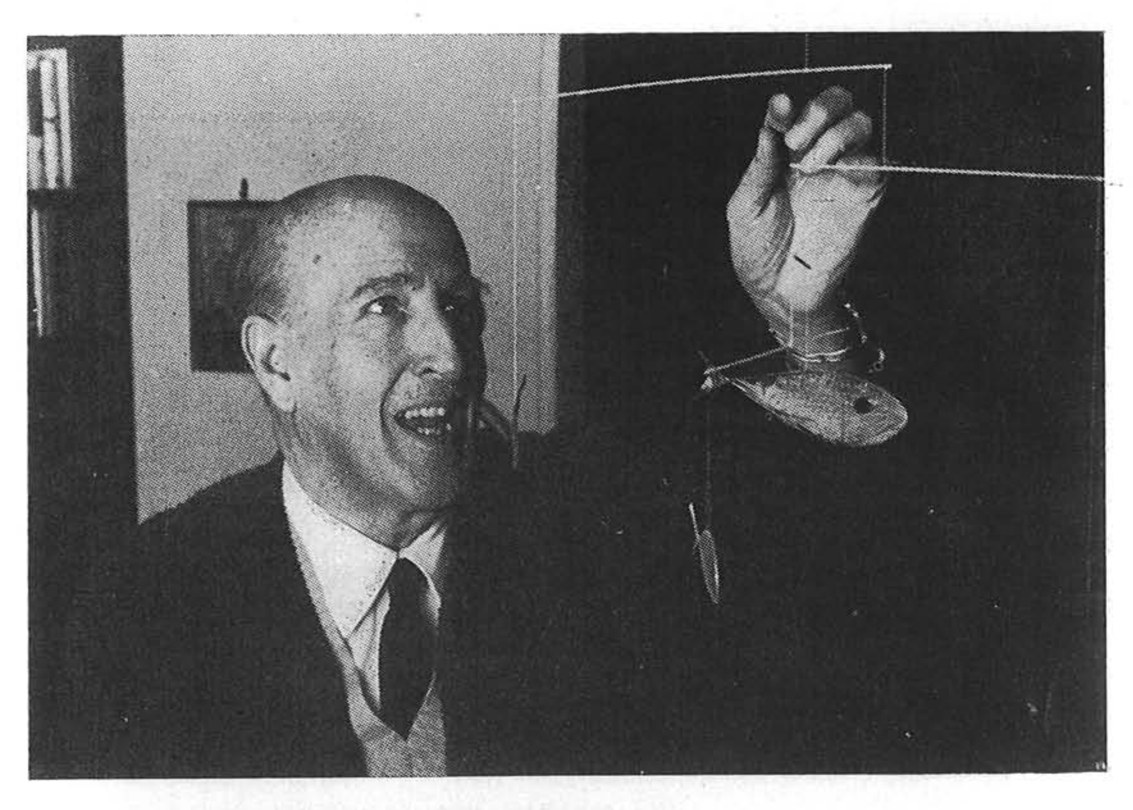
Vicente Aleixandre con su perro Sirio en el jardín de su casa (Velintonia, 3)

La casa del poeta (Velintonia, 3, hoy Vicente Aleixandre, 3)

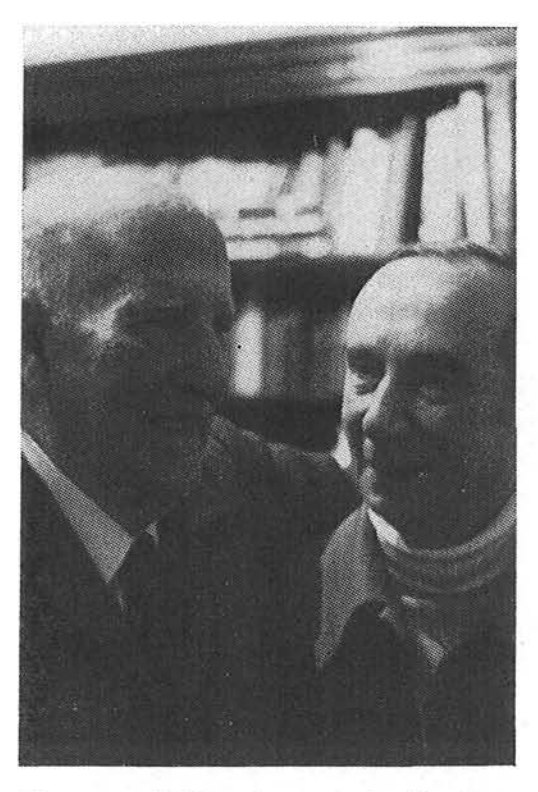
Vicente Aleixandre con su hermana Conchita



Vicente Aleixandre

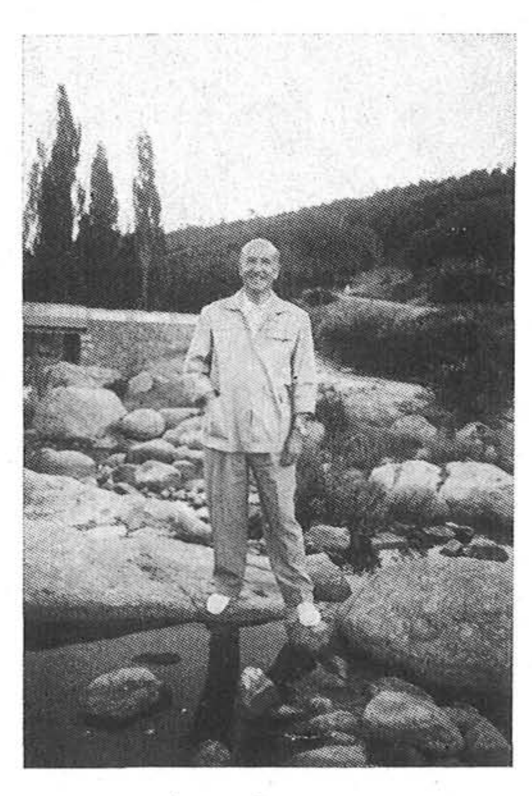


Vicente Aleixandre con un móvil Calder



Vicente Aleixandre en el año 1978, con su traductor al francés Roger Noël-Mayer

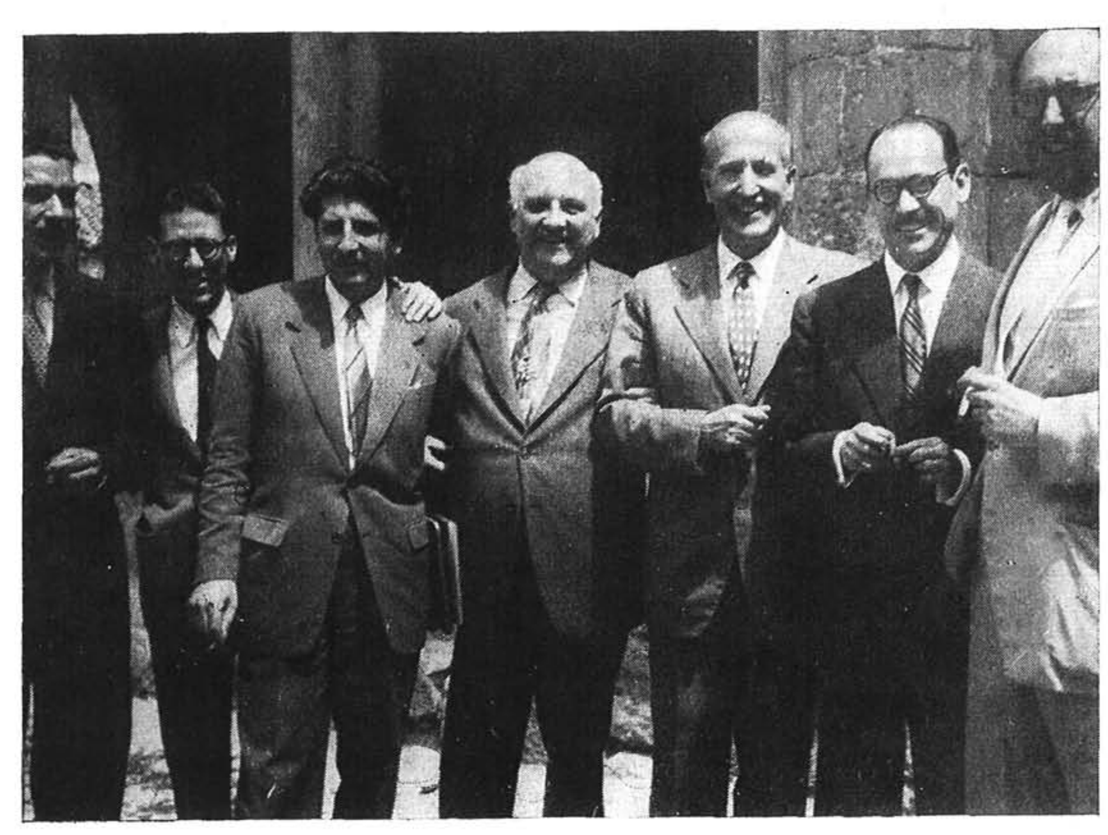
De izquierda a derecha: Altolaguirre, Aleixandre, Cano y Bousoño. Madrid, 1950



Vicente Aleixandre, en Miraflores de la Sierra. 1960

Museo del Prado. Madrid, diciembre de 1930.
De izquierda a derecha, Luis Cernuda, José Ramón Santeiro, Vicente Aleixandre y José Antonio Maravall

Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso en el jardín de la casa del primero en Madrid (1944)



Congreso de Poesía. Segovia, 1952. De izquierda a derecha, Fernando Gutiérrez, José Luis Cano, Rafael Santos, Adriano del Valle, Vicente Aleixandre, José Suárez y Rafael Morales

Vicente Aleixandre, en su salón biblioteca

UN RECUERDO

(En un simpósium sobre Antonio Machado de The Florida State University, 1977)

Convaleciente de una enfermedad, me adhiero con unas pocas palabras al simpósium en honor de Antonio Machado, además de estar integrado en él, en su Comité, por la bondad de sus organizadores.

Todos los poetas españoles tendrán algo que decir en relación con su contacto espiritual con el gran lírico sevillano. Para mí, y sólo esto quisiera añadir, Machado tiene el más emotivo de los recuerdos. Fue el primer poeta español que yo leí. Me había iniciado en el conocimiento de la poesía —lejanísima adolescencia— con Rubén Darío, en una antología del genial nicaragüense seleccionada con gran tino por un escritor, Andrés González Blanco, hoy injusta y casi completamente olvidado. Un volumen que, a través de todos los avatares, conserva todavía Dámaso Alonso, que fue quien me lo prestó. Era en un pueblo de la sierra de Guadarrama, verano de 1917, y a las pocas semanas regresaba yo a Madrid. Recuerdo mi búsqueda de los maestros españoles de la época. Aquella tiendecita de libros viejos en la madrileña calle de la Bolsa, al pie de la Escuela de Comercio donde yo estudiaba, y mi hallazgo del volumen de tela roja, selección de Machado hecha por él mismo y aparecida aquel mismo año, si no me equivoco, en la colección «Calleja». Impresión pura e irrepetible del que todavía no había escrito un solo verso. No he olvidado nunca el primer poema que recorrieron mis ojos, «El Viajero», ni aquella sensación de dolor y misterio temporal que rezumaba toda la composición.

Volví a mi casa. Las primeras estrofas de un poeta español brillaron con inquietud y pasmo ante los ojos de aquel muchacho, que leyó toda la larga tarde, repitió durante la primera noche y volvió a reiterar en el amanecer. Algo ciertamente amanecía en su corazón. Un amor que no había de borrarse nunca. Gustos, tentativas, luces, variaciones, todo pasaría a través de aquel espíritu, pero aquel primer amor no se había de desvanecer. A través de todos los años, y no son pocos, aquel muchacho, aquel hombre, sólo de un poeta espa-

ñol conserva en la memoria poemas enteros. Sólo en la memoria fidelísima han sido repetidos como palabras sin fallo en el corazón sin olvido.

¡Cuántos como él podrían contestar al poeta, negativamente, a su pregunta!:

> ¿Los yunques y crisoles de mi alma
> trabajan para el polvo y para el viento?

«No, Antonio Machado, no; trabajan para mí, ¡para mí!» Y se oiría el eco de las generaciones.

VICENTE ALEIXANDRE

ESTUDIOS SOBRE LA EPOCA, LA VIDA Y LA OBRA DE VICENTE ALEIXANDRE

UNA AVENTURA HACIA EL CONOCIMIENTO

En 1950 escribe Vicente Aleixandre: «La pasión del conocimiento (y deberíamos poder añadir: y la de la justicia) está ínsita en el artista completo» (II, 659) (1). Y en otro sitio del mismo texto, titulado «Poesía, moral, público», añade: «Fuente de amor, fuente de conocimiento; fuente de iluminación, fuente de descubrimiento; fuente de verdad, fuente de consuelo; fuente de esperanza, fuente de sed, fuente de vida. Si alguna vez la poesía no es eso, no es nada» (II, 666). Es ésta una declaración en la que conviene detenerse y observar cómo Aleixandre, para sugerir el vasto sentido de la poesía, organiza dos series paralelas de nociones: una, presidida por el objetivo del conocimiento (con los sucedáneos o enmascaramientos que lo implican: descubrimiento, iluminación, verdad); otra, regida por el propósito de expresar la existencia del hombre (y las tensiones emocionales inmediatas que a ésta acompañan: amor, consuelo, esperanza, sed), para al cabo confundirlas en un solo y último acorde: la vida. Y más escuetamente las volverá a reunir e identificar en un poema de esos mismos años («La oscuridad», de *Historia del corazón*), donde encontramos ya esta sentencia definitoria: *Conocer, penetrar, indagar: una pasión que dura toda la vida* (I, 727). Y siempre, para describir la función en principio intelectiva del *conocimiento,* acerca a este término, caldeándolo de alta temperatura cordial, la palabra de mayor temblor humano posible: *pasión.*

Una consecuencia natural se desprende en su obra: puesto que la vida le ha durado, le va durando, esta pasión del conocimiento se ha acrecentado y ha invadido poderosamente toda su poesía última. Ya situados en esta perspectiva, resulta tentador mirar hacia atrás en su trabajo poético y ver cómo a todo su través se ha venido manifestando esa pasión. Esta aproximación parcial, que muy esquemáti-

---

(1) Las citas de Vicente Aleixandre se hacen siempre por sus *Obras Completas,* 2.ª edición, dos volúmenes (Madrid, Aguilar, 1978). Indicamos en caracteres romanos el número del volumen, y en arábigos el de la página correspondiente. Para facilitar la localización del texto de donde procede la cita (verso o prosa) en otras ediciones de Aleixandre, consignamos igualmente, en todos los casos, el título del mismo.

camente por ahora intentaré aquí —o sea recorrer la obra aleixandrina desde su intuición de la poesía como ejercicio de la pasión del conocimiento, como una aventura hacia el conocimiento—, no pretende, desde luego, desconocer los varios estudios integrales sobre su obra. Es más, con alguno de ellos —particularmente con el definitivo libro de Carlos Bousoño *La poesía de Vicente Aleixandre*, tercera edición aumentada (Madrid, Gredos, 1977)— ciertas áreas de tangencias en los señalamientos serán lógicamente inevitables, y además tan familiares al lector, que apenas necesitaré de alguna incidental mención específica de estas tangencias.

Claro es que al hablar Aleixandre del conocimiento, es legítimo pensar que por tal se refiere a la forma de éste que al autor le es propia: al del conocimiento poético, aquella por la que el creador, mediante la palabra, intenta desde la emoción penetrar e iluminar el sentido de su propia experiencia vital (2). Pero no menos evidente ha sido su nada secreta aspiración por arribar a alguna suerte de conocimiento de algún modo objetivo y, por tanto, de validez comunitaria y servicial —intersubjetiva y, por tanto, abierta a los demás—, pues al efecto debemos recordar otro de sus más cálidos axiomas: «Servir: la única libertad de la poesía» («Poesía, moral, público», II, 661). Hemos de partir teniendo muy en cuenta la propia trayectoria total del poeta. Y no olvidar que ésta, en su conjunto, tiende un arco que va desde una poesía de exultante sensorialidad pánica y de temple fuertemente emocional y aun apasionado —en la cual lo que por «pensamiento» estricto aceptamos generalmente pareciera como difuso y resistido a todo empeño de nítida demarcación racional— a un verso de ya más explícita intencionalidad reflexiva (sus libros últimos). A la vista de esa trayectoria cabría aplicarle, entre los posibles modos de entender el proceso cognoscitivo, aquel que lo concibe como el tránsito por el cual los datos inmediatos de los sentidos —gozosa o sombríamente aprehendidos en los tramos primeros de su obra— que-

---

(2) Al término de un reciente libro suyo, en que aborda el problema del conocimiento en tres poetas hispanoamericanos (Borges, Lezama Lima y Octavio Paz), resume Ramón Xirau uno de los puntos por los que la poesía puede acercarse e identificarse al conocimiento. Al efecto escribe: «La poesía es una función cognoscitiva. Conocer significa aquí, como habrá podido verse en el contexto de los varios capítulos precedentes, *penetrar*, es decir, *intuir;* significa también dirigirse a obtener una imagen del mundo, un cierto sentido de la vida, un conocer que, fundado en la emoción, es también una visión del universo y acaso una metafísica. El conocimiento poético, rítmico, amoroso, emotivo, conceptual está en las palabras; va también más allá de ellas.» Xirau, *Poesía y conocimiento* (México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1978), p. 137. Conocido este libro después de redactado mi ensayo, debo consignar siquiera en nota este recto entendimiento de la poesía como medio de conocimiento, puesto que a ese entendimiento, creo, se ajusta mi enfoque; especialmente cuando en mis páginas finales vengo a sugerir que la vía hacia el conocimiento último —y metafísico— que desbroza la poesía más cercana de Aleixandre se dibuja tanto en las palabras (o por las palabras) como *más allá de ellas.*

dan asumidos y (todo lo escépticamente que en Aleixandre sea esperable) reelaborados en nociones de conciencia: su poesía final.

En formulación que metodológicamente conviene adelantar, sin profundizar en ella por ahora, diríase que aquella fase inicial de recepción sensorial de la realidad (de otro modo: el registro del mundo) corresponde en Aleixandre, como principio al menos, a la acción de *conocer*, propia de la juventud y signo de vida; lo que de ello resulte, y la conciencia pueda macerar y transmutar a posesión o haber del hombre, deviene *saber:* estado (no acción) de sabiduría o ciencia, patrimonio de la vejez y anticipo de muerte. Tómese lo anterior, sin embargo, como una distinción nada rigurosa y sólo ancilar, manejable únicamente como punto de partida y, por modo continuo, siempre provisional: palimpsesto es más bien sobre el que la existencia, y la poesía que la expresa, escribirán sus más enérgicas correcciones, incluso llegando a borrar tal distinción. Mas este será ya el punto final de nuestra incursión, y no debemos de entrada precipitarlo.

Este recorrido cruzará, de modo lógicamente más rápido en sus comienzos, las tres grandes etapas de la poesía aleixandrina, tan conocidas que resulta dispensable demorarse ahora en su prolija descripción. Mas sí será adecuado separar esas etapas y, sobre todo, «rotularlas» de una manera derechamente idónea a nuestros fines, para que así vayan dando cuerpo al esquema que de aquí pueda surgir. En la primera de ellas, al poeta se le siente sostenido sobre un impulso que, en este momento, designaremos de modo escueto como de *comunión;* la segunda aparece dominada con mayor energía que nunca por el tan característico empeño aleixandrino de *comunicación;* y la tercera, integrada por sus cuadernos últimos, se revela como dirigida ya con muy intensa decisión por la urgente e insoslayable voluntad de *conocimiento.*

Hay que aclarar en seguida el sentido de estas tres rotulaciones básicas, hasta aquí enunciadas de manera simplista y aun elíptica en exceso, apuntando de paso su casi biológica vinculación con la órbita vital del poeta. Esa suerte de vinculación, que no supone descender a detalles biográficos o anecdóticos, no es inoperante en el caso de Aleixandre. Este —y ya conocemos la raíz romántica de su doctrina estética— ha expresado, y ha vivido, su idea de la total inseparabilidad de vida y obra, para él absolutamente indivisibles (3). Y se impone proceder de este modo, porque si bien esa pasión o voluntad de conocimiento se apodera mayoritariamente de su poesía más cercana, conoce también de continuados y anteriores afloramientos (que

(3) Dice Aleixandre: «Si alguien nos dijera que la poesía puede sustituir a la vida, volveríamos la cabeza con repugnancia» («Poesía, moral, público», II, 664). Y algo más adelante añade: «La poesía, cualquiera que sea su signo, siempre es vida» (665).

van de lo más diluido a lo más preciso), los cuales se hacen progresivamente mayores a través aun de las dos estaciones previas aludidas. Y todas esas estaciones, las tres, se articulan y emergen por naturalísimo modo de los estadios de la vida del poeta con los que cronológicamente se corresponden.

Ese itinerario y tal correspondencia podrían sintetizarse así. Innecesariedad, primero, de la formulación, como tal formulación, de esa voluntad, la del conocimiento, pues se está inmerso aún en una actividad que es superior y más rica que cualquier proclamación: se la está viviendo, se está experimentando el conocimiento en tanto que aprehensión de la realidad por los sentidos y la emoción: etapa de la juventud y de *comunión* con aquello —el reino primario, pero total, de la materia— cuya vivencia identifificativa parecería serle suficiente. Sugestión después, y ya hacia la entrada en la madurez, de que al hombre no le es bastante cumplirse en la disolución del yo dentro de esa realidad otra que es el universo material, el cosmos físico, y concienciación por ello de que el *otro* («lo otro») requiere de más inmediatas concreciones: es ese yo urgido al mismo tiempo del otro humanamente encarnado; es el «yo es otro» que intuyera profundamente Rimbaud. Conocer será ahora conocer*se* tanto como, indefectiblemente, *re*conocerse en los demás: etapa de la *comunicación*, superación humilde del vigoroso panteísmo vitalista anterior y aceptación amorosa y necesaria del prójimo. Y, por fin, ganadas ya esas dos formas radicales, pero dialécticas, de identificación —con la materia, con el hombre— apuntará, soberana, la duda epistemológica: ¿Se los ha conocido en verdad? ¿Me he conocido al conocerlos? Y si he logrado ese conocimiento, y lo tengo ya sustanciado en saber, ¿qué valor puedo concederle a esta sabiduría? Es la única inquietud vital, pero inquietud que linda con el más febril desasosiego, que da sentido a la por otra parte tan rica como letal serenidad de la vejez (4). Agotada la sorpresa que es el vivir, resta sólo meditar en lo que su ciencia sea: etapa del *conocimiento* o, mejor, etapa en que sólo el inquirir con nerviosidad sobre el conocimiento y la sabiduría, como algo que ciertamente no se resuelva en cómodo quietismo, será aún signo tangible de vida.

Nuevo y más apretado resumen. Inicialmente *comunión*, en su alcance casi sacramental de participación común en una realidad que

(4) Que desde fecha muy temprana, en su vida Aleixandre asoció la sabiduría a la vejez (como opuestas a la frescura impetuosa de la juventud), al tiempo que por ello mismo contemplaba a aquéllas con desconfianza y aun tristeza, se revela en estas líneas de una «Carta publicada a Dámaso Alonso» en 1940: «Sólo me falta, ay, lo único que de veras importa: el cuerpo joven, ligero, sin el cual lo demás se convierte, después de todo, en sabiduría, lo más lejano de la juventud...» (II, 647).

se trasciende —la realidad elemental y virgen de la materia—, y de fusión y confusión con esa realidad: acto que es en sí mismo misterio y conocimiento total que jubilosamente me borra, por lo cual toda especulación razonante sale sobrando. *Comunicación,* más tarde, como medio de intercambiar con los hombres alguna y solidaria verdad, por pobre que fuere, pero que, sin embargo, no me anule y permita conocerme en mi facticidad humana mediante el reconocimiento en los otros. *Conocimiento,* por último, como objetivo ya específico de la sola actividad humana posible, la de la reflexión: ardua intelección, pues, sobre el mismo proceso cognoscitivo que ha acompañado al vivir, sobre sus adquisiciones y su validez. Y de estas reducciones generales, puramente teóricas hasta el momento, habrá de accederse ahora a sus constataciones directas en la obra y el pensamiento poético de Aleixandre. Y hago constar que en todo lo hasta aquí dicho he evitado cuidadosamente, como para poder ir creando después una cierta intriga, sugerir cuál será la sustancia (¿cierre o apertura?) verdaderamente final de esa aventura que iremos siguiendo en estas páginas.

COMUNION: CONOCIMIENTO TOTAL

La primera zona de la obra aleixandrina se extiende desde *Pasión de la tierra* (1928-29) y *Espadas como labios* (1930-31), hasta *La destrucción o el amor* (1933-34) y *Mundo a solas* (1935-36). Son los libros juveniles del poeta, escritos antes de la guerra civil, y sin olvidar demasiado el inicial de los suyos, *Ambito* (aparecido en 1928), y sobre el cual sólo la crítica más reciente —Pere Gimferrer, Guillermo Carnero— ha notado cómo, a pesar de su tan distinta forma de dicción, prefigura ya actitudes y rasgos básicos de la cosmovisión posterior y distintiva del poeta. Referido a esta primera época, Aleixandre ha dicho: «Si un pensamiento central existe en la obra del poeta..., acaso sea el de la unidad amorosa del mundo.» Unión inextricable de intuiciones e impulsos —el mundo, el amor— que él mismo se encarga al momento de clarificar cuando precisa que el mundo se le aparece siempre como «reducido a una sustancia única que el poeta llama amor» («Dos poemas y un comentario», II, 650). Será así este principio, o sea el de la «unidad amorosa del mundo», el pensamiento *intuitivo* que actuará como eje de su obra de entonces. Se comprende en ella la importancia del amor, como amor-pasión y como fuerza de destrucción y deslimitación mediante la cual se revive esa más enérgica fuerza erótica, sagrada y soberbia del cosmos. No importa que el objeto del amor sea agigantadamente el mundo mismo y sus seres

naturales más violentos, o sea la entidad individualizada de la amada —el cosmos y la amada son aquí la misma cosa—, el amor es sentido allí como la única vislumbre cierta de lo absoluto. Y aun, y aquí coincidiendo textualmente con nuestra circunstancial terminología valorativa, llega a definir al amor como «un intento de comunión con lo absoluto» («En la vida del poeta: el amor y la poesía», II, 422), y a la poesía, como «una forma del conocimiento amoroso» («Poesía, comunicación», II, 669).

Recordemos de *La destrucción o el amor* el primer verso del poema «Las águilas»: *El mundo encierra la verdad de la vida,* frente a la melancólica mentira de la sangre (I, 420). Y en otra pieza del mismo libro, «Unidad en ella», nos dice que nada, por el amor, *nunca podrá destruir la unidad de este mundo* (I, 332). No se requerirán más confirmaciones de esta apasionada verdad que el poeta joven intuye, y la cual es tan esencial en su pensamiento poético de esos años, que no puede pasar inadvertida a los lectores ni lo ha pasado a la crítica. Interesan más aquellos momentos en los cuales queda explicitada rotundamente cómo la violencia del amor, sentido así como apertura hacia lo absoluto y total, absorbe y anula la conciencia personal —nivel único donde habría de efectuarse la función del racional conocimiento humano—. Si el sentimiento dominante en la unión mística —y aquí no estamos sino ante una mística de la materia— es el de la más perfecta indeterminación u obnubilación del yo, a efectos de esa absorbente unión, ningún resquicio encontrará la mente para racionalizar en tal instante lo vivido, lo que se vive; esto es, para tratar de convertir simultáneamente la experiencia en conocimiento. En el poema «Ven siempre, ven», uno de los de más intenso erotismo de la colección recién citada, se siente plenamente la atracción del cosmos, que reclama por las vías de la destrucción o la muerte, y ante la cual esa otra atracción inmediata de la amada es algo así como un «simulacro» (5). El poeta proclama entonces abiertamente, como lo haría el místico en trance semejante, la condicionada anulación de su capacidad cognoscitiva racional, paso indispensablemente previo a la absoluta y misteriosa fusión entrevista. Un largo versículo de ese poema lo declara así: *Pero tú no te acerques, tu frente destellante, carbón encendido que me arrebata a la propia conciencia* (I, 339). El pasaje es diamantino: el rapto de la conciencia, ardida por el efluvio ígneo —*carbón encendido*— de la fuerza erótica,

---

(5) Hablando de «la aspiración amorosa de la realidad viva» en *La destrucción o el amor*, aclara el propio Aleixandre: «¿Y el amor humano? El amor humano, en esta misma poesía, si por un lado es como un ardiente *simulacro* de esa *confusión última* que sólo abren las puertas de la *muerte...*» («Dos poemas y un comentario», II, 650). Lo destacado en letra cursiva es mío.

obstruye toda necesidad o aun posibilidad de inquietudes reflexivas e inquisitivas. El amor, como vivencia de la comunión con el mundo, es así y, sobre todo, *conocimiento total*, rebasador de límites y acallador de importunas preguntas. O, en todo caso, su única respuesta.

Porque si alguna vez encontramos en esta época un poema que pareciese animado por la urgencia de conocimiento —y ello sucede en el expresivamente titulado «Quiero saber»—, no se tarda en comprender que tal urgencia sólo lo es de asegurarse la posibilidad de esa unidad amorosa entre los amantes, que recreará la englobadora y total unidad amorosa de y con el mundo. Una estrofa bastará para comprobarlo:

Quiero saber si un puente es hierro o es anhelo,
esa dificultad de unir dos carnes íntimas,
esa separación de los pechos tocados
por una flecha nueva surtida entre lo verde (I, 358).

Esta exigencia —pues el poema reitera una y otra vez, como *leit motiv*, su título «Quiero saber»— encierra ya una duda, desde luego, porque no debe caerse en la ingenuidad de presumir en toda esta poesía primera de Aleixandre una inocente y feroz alegría, un optimismo ciego. Están en ella también, como taladrando esos impulsos, las contrarréplicas intelectivas y emocionales que denotan la debilidad (¿el orgullo?) y la curiosidad mismas —esos dones oscuros y «humanísimos» de aquel reptil primero del paraíso— de quien aquellos impulsos vive. Están, así, la ardiente «evasión hacia el fondo» (título primero de *Pasión de la tierra*), la ironía de *Espadas como labios*, las ráfagas de pesimismo que se escuchan en *La destrucción o el amor* y la ya sin límites desolación de *Mundo a solas.* Esa dialéctica entre afirmación vital e ignorancia o impotencia del hombre, que habrá de verse continuada en toda la obra de Aleixandre, es quien concede a ésta su inmediato dramatismo y su mayor grandeza y verdad, librándola tanto de insostenibles entusiasmos candorosos como de empecinadas negaciones aniquiladoras. Vale decir: aproximándola a lo real de la existencia, y no por fácil eclecticismo, sino por su fiel acuerdo a lo inestable —altura y servidumbre— de la condición humana.

Pero la fe en el amor, como vehículo de acceso a la comunión con el mundo, no se doblega. Y esta comunión suplanta al conocimiento aprehensible por la razón o es ya conocimiento total. Aleixandre mismo le concede esta jerarquía altísima. La pasión de vinculación amorosa con la realidad ha escrito: «no será una pasión limitada y circunscrita, sino que aspira a ser totalizadora, explicadora, resolutoria en sí misma» («En la vida del poeta...», II, 407). Repárese

en las dos calificaciones últimas, *explicadora* y *resolutoria,* y, sobre todo, en la anterior: *totalizadora.* Esa pasión amorosa sería así el único modo de colmar la otra pasión, la del conocimiento, pues que *todo* lo abarca, explica y resuelve sin dejar frustradoras ansiedades en quien la experimenta. De haber detenido aquí su exploración en el conocimiento, hasta ahora sólo emocional e intuitiva, Aleixandre la habría dejado en un momento apical y glorioso. Pero la razón —los años— fueron clavando sus tenaces preguntas, sus urgentes demandas, y la visión de gloria comenzó lentamente a desvanecerse. Es lo que, poco a poco, hemos de ir viendo desde ahora.

COMUNICACION: RECONOCIMIENTO

La segunda gran parcela de la poesía aleixandrina, al menos a los efectos concretos de nuestro tema, aparece integrada por tres libros: *Sombra del paraíso* (1944), *Historia del corazón* (1954) y *En un vasto dominio* (1962), los cuales a su vez dibujan entre sí, como ya se advertirá, una gradación ascensional en la rigurosa preocupación del conocimiento. *Sombra del paraíso,* por lo que tiene *a)* de canto de las místicas fuerzas aurorales del mundo, pero *b)* entonado desde su pérdida (por tanto, desde la historia), es un libro-eje, un libro-bisagra, en la evolución de Aleixandre; y ésta es la razón por la cual se lo ha ubicado dentro de una u otra de las dos primeras etapas de esa evolución. Por los motivos que muy pronto he de desarrollar, se verá que la quiebra espiritual que allí se apunta (la desconfianza en la unidad cósmica *hombre-mundo,* hasta entonces e incluso en ese mismo libro invocada) nos lo hace útil como punto de partida de un nuevo escorzo en el afán cognoscitivo del poeta. Y, sin embargo, esta colección contiene todavía textos donde todo lo dicho en el apartado anterior parecería alcanzar su más radiante culminación. Gonzalo Sobejano, en un trabajo consultado por deferencia suya (*«Sombra del paraíso:* Ayer y hoy»), que se recoge en este mismo número de *Cuadernos Hispanoamericanos,* observa con cuidado su composición inicial, «El poeta», y la describe con términos fácilmente asimilables a los que más atrás hemos empleado: «... para posesionarse de la fuerza de la vida es menester pasar más allá de la palabra y *comulgar* real e inmediatamente con la naturaleza, pues no otro sentido que el de esa *comunión* sugieren los versos últimos de «El poeta», en que el cuerpo del hombre se estira desde los pies remotísimos hasta las manos alzadas de la luna (...), cubriendo la extensión del orbe en un *abrazo fundente*». (Los subrayados en esta cita son míos.)

Mas también en *Sombra del paraíso* se insinúa un nuevo esguince, ya anticipado en la introducción de este estudio: la búsqueda de la *otredad* del poeta comienza a desplazarse ahora del magnífico pero inapresable cosmos material a esa otra realidad más cercana y entrañable que es el hombre. Bien que sea diferente el objetivo, le sostiene el mismo ensueño nostálgico y utópico de unión con algo que trascienda al poeta; si bien aclarando que *nostalgia* y *utopía* no son en Aleixandre signos de la humana debilidad, sino, según la justa explicación que para ellas propone Ortega y Gasset, expresiones de una vitalidad poderosa del espíritu. Hay también en *Sombra del paraíso* otra pieza, la titulada «No basta», que avisa ya sobre la insuficiencia de aquella cósmica nostalgia anterior. Tal insuficiencia empieza a sugerirse así: *Sobre la tierra mi bulto cayó. Los cielos eran / sólo conciencia mía, soledad absoluta* (I, 596). La realidad del mundo —aquí evocada por la presencia de *la tierra* y *los cielos*— no se presenta ahora como meta de la unitiva proyección ansiada por el hombre, sino como un cuerpo resistente y opaco, acaso con no otra existencia que la de una pura creación de la conciencia a solas. Y la asociación es aquí inminente con el José Gorostiza de *Muerte sin fin* cuando, en un instante de este poema, aquél exclama: *Inteligencia, soledad en llamas*. Aleixandre continúa, dentro de la misma composición suya mencionada, ahondando en su sospecha de *que el mar no baste, que no basten los bosques* (...) *que no baste, madre, el amor, / como no baste el mundo* (I, 597) (6). En crisis, pues, aquella fe en la amorosa unidad del universo, habrá de asumir una más modesta forma de conocimiento y salvación: la que le ofrezcan los otros hombres, como sostén mutuo dentro del común desvalimiento que a todos une en la orfandad de su temporal e «intrascendente» condición.

Por eso el autor de *Sombra del paraíso* inicia entonces un gesto indicativo hacia muy concretas figuras humanas: el padre, la madre,

(6) Este poema, «No basta», ha sido por lo común y de modo correcto interpretado en una dimensión trascendente o metafísica. Y es que tampoco basta (en un verso que, por efectos de nuestro tema, hemos extraído de la cita, pero que no es posible soslayar) *una mirada oscura llena de humano misterio;* con la obvia conclusión de que «no basta» nada de todo lo que el hombre puede tener a su inmediato alcance. Leído en sus estrictos contornos, este poema y algunos otros de *Sombra del paraíso,* admiten ciertamente esa interpretación metafísica; vista, sin embargo, en el contexto dinámico de la poesía posterior de Aleixandre (historicista, temporalista, solidaria), esa insuficiencia de la totalidad —insuficiencia nostálgica de «la integración pánica exaltada tantas veces», anota Gonzalo Sobejano— que este texto suscribe, aparecerá como la secreta fuerza motriz que a su autor le llevó a explorar nuevos modos de identificación y conocimiento más inmediatos, hacederos y reconfortantes. El verso suprimido por nosotros *(una mirada oscura llena de humano misterio)* apunta, si bien por negatividad, a una presencia amorosa; y de una fuerte presencia amorosa está colmada precisamente la nueva poesía que por entonces iniciaba Aleixandre. Pero en ésta, el amor humano no se presentará ya bajo ese prisma de tenebrosidad o enigma que tal verso sugiere, sino como soporte, apoyo, seguridad y confianza: la persona amada no será ya, en *Historia del corazón,* sino la más cálida y próxima encarnación de la otredad humana.

los «hijos de los campos» (y no sobrará advertir que, dentro de la obra aleixandrina, aparece aquí por primera vez, todavía con las gigantescas proporciones de su poesía anterior, la presencia del *poeta* como tal, que desde ahora presidirá todas sus colecciones futuras y siempre en consonancia con las particulares modulaciones de la visión del mundo que a través de cada una de esas colecciones se expresan). Los «hijos de los campos» —título de otro poema de este libro— merece particular atención: en su limpia desnudez son casi aún tierra misma, y el poeta los ve —pero a *ellos* ya, en su esfuerzo y su limitación, y no *sólo* en tanto que *puras emanaciones de la* tierra— *como la verdad más profunda* y como la *corteza única* de sus ojos (I, 585). Y es que el hombre de esos años, espoleado por una aguda conciencia temporalista y existencial (se está ya en la posguerra española y en los albores de la europea o mundial), depone ímpetus más trascendentes y se reclama con mayor necesariedad alguna forma de «*histórica*» y cabal identificación, que sólo le aparece alcanzable en el encuentro con el otro humano: la pareja amorosa, el hombre conocido y cercano, o la nueva utopía de la entera humanidad. Encuentro que es, de tal modo, proyección de sí en el prójimo: reconocimiento que es solidaridad, que es comunicación. «Y el poeta, cumpliéndose —aclara Aleixandre refiriéndose explícitamente a este esguince—, ha trascendido, en un acto de fusión con lo otro (el universo, los hombres), que es también un acto de propio reconocimiento («Prólogo y notas a *Mis poemas mejores*, II, 539).

Este nuevo giro cuajará definitivamente en *Historia del corazón*, verdadero arranque de la que, valiéndonos de un módulo definitorio de la época, podríamos tildar como la poesía «historicista» de Aleixandre. Estamos ya en la década del 50, cuando el autor prodiga insistentemente, bajo formulaciones sólo levemente diversas, su *dictum* de que «poesía es comunicación» (7). A la luz de la lectura que aquí

(7) Entre 1949 y 1958 son reiteradísimas las declaraciones en tal sentido, y transcribimos aquí sólo unas pocas de ellas. De 1949: «... y en este poder de comunicación está el secreto de la poesía, que, cada vez *estamos más seguros de ello, no consiste tanto en* ofrecer belleza cuanto en alcanzar propagación, comunicación profunda del alma con los hombres» («En la vida del poeta...», II, 400). En 1958 sostiene rotundamente que *poesía es comunicación* («En un acto de poesía en la Universidad de Sevilla», II, 670). Pero que tal lema, no siempre correctamente interpretado en esos años, implicaba algo más profundo y sustancial —ese «algo» que se va persiguiendo en este ensayo—, lo revela el final de un texto intermedio de ese mismo período («Poesía, comunicación», de 1951). El autor imagina en él un diálogo lírico-reflexivo, que concluye así: «—¿Qué es para usted entonces la poesía? —Una forma del conocimiento amoroso» (II, 669). Es decir, una página en prosa que *parecía* abrirse como un alegato hacia la *comunicación*, remata con la proclamación del *conocimiento* como fin último de la poesía. Insistimos en esta *documentación* para devolver a sus justos límites el entendimiento aleixandrino de la comunicación, no como empresa opuesta a la faena ardua y primera del conocimiento, sino como un modo *cordial* de éste, al menos en la zona de su obra en que ahora nos *hallamos, que únicamente se* rebelaba contra la investigación poética solipsista, «exquisita» y hermética.

se va proponiendo, este énfasis en la comunicación, no siempre rectamente entendido como en la nota anterior sugiero, pareciera en rigor nacido de un estímulo que no es producto único de una coyuntural necesidad histórico-estética (como lo fue, por ejemplo, la voluntad de hablar «para la inmensa mayoría»). Pues Aleixandre, en esas mismas declaraciones suyas de entonces, si bien une copulativamente «poesía» y «comunicación» (no poesía y contenido, o poesía y mensaje), era bien consciente de que aquélla sólo se cumple, sólo *se hace,* a través de caminos que le son excluyentemente intrínsecos. Valdrá la pena no olvidar un poco difundido consejo suyo que, sin embargo, se contiene en el mismo texto («Poesía, moral, público») de donde hemos extraído otras opiniones. Dice allí Aleixandre: «Conviene recordarlo siempre. En poesía el contenido, por densidad que pretenda poseer, si carece de la irisación poética que hubiera hecho posible tanto su alumbramiento como su comunicación, no existe. Es una gárrula suplantación» (II, 662). Es, por tanto, en otro nivel —no opuesto, pero sí más allá de una «circunstancial» profesión de poética— donde habrá de buscarse la razón última por la cual Aleixandre, que en el pasaje anterior ha dado una categoría superior y apriorística a lo que él llama la «irisación» o el «alumbramiento», exalta, no obstante, la comunicación, y con la continuidad y vehemencia que ya se ha consignado. Y es que ella, la comunicación, se le presenta como otro medio de designar el apetito de identidad, personal y comunitaria, que sólo se logra en el reconocimiento. La palabra —el único instrumento que como poeta posee para tenderse hacia los hombres— se le convierte entonces en la pátina o espejo que ha de bruñir con aquellas tensiones compartibles (el amor, la temporalidad, la historia, la solidaridad) para que los otros, al reflejarse en ese espejo junto al poeta, vean devueltas en una sus múltiples imágenes respectivas. La poesía se hará así el cumplimiento de una comunidad de condición y destino, que a todos dé siquiera una brizna de luz hacia su pequeña pero unánime verdad.

Historia del corazón ofrece el más amplio registro de ese ardoroso afán de reconocimiento; y Carlos Bousoño dedica toda una sección («Colectividad y reconocimiento») de su libro citado a documentar tal designio en dicho volumen del poeta. La expresa voz, *reconocimiento,* se repite tercamente. En «El poeta canta por todos» se convoca ese único corazón unánime del mundo humano *donde tú puedes escucharte, donde tú, con asombro, te reconoces* (I, 717). Es el mismo movimiento que en otra pieza, «La plaza», declara que allí, entre los otros, *cada uno puede mirarse, y puede alegrarse y puede reconocerse* (I, 712). Y ya en el terreno de la inmediata relación con la per-

sona amada, y en el poema «La explosión», la vida es concebida como *una gran tarde toda del amor*, bañada de *una gran luz en que los dos nos reconociéramos* (I, 771). Que ese reconocimiento entraña literalmente conocimiento, lo suscribe el final de una glosa del propio Aleixandre a otro poema de ese libro, «Mano entregada». En el contacto prolongado con esa mano amada, dice el autor que siente «la invasión misteriosa, el adentramiento inexplicable, la comunión en el silencio del puro amor, en fin, el conocimiento» («Dos poemas y un comentario», II, 654). Y a *Historia del corazón* pertenece precisamente aquel verso muy al principio recordado —*Conocer, penetrar, indagar, una pasión que dura toda la vida*—, y el cual proyecta ya el magno despliegue del libro siguiente.

Es éste, *En un vasto dominio*, de importancia extrema en la evolución del pensamiento poético de Aleixandre. Tal importancia estriba en que, como Jano, esa colección se nos muestra provista de dos rostros y dos miradas. Al desarrollar su tema central —la materia vista en sí misma como historia, cuya culminación más alta es el espíritu del hombre—, *En un vasto dominio* sintetiza de modo magistral las dos grandes extensiones anteriores ya descritas. La atención del poeta, puesta primero en el cosmos material y centrada después en el cosmos humano, acaba por descubrir la existencia de una materia única, vasta y sola, dentro de la cual el tiempo no actúa como destructor o enemigo, sino como agente y hacedor de esa misma realidad. Unos versos de este libro pueden traducirnos este descubrimiento: *Todo es materia: tiempo, / espacio; carne y obra* («Materia única», I, 963), en los que se hace corresponder pulcramente el espacio o la materia (la carne) y el tiempo (el esfuerzo, la obra). Esa materia, y por la acción del tiempo, choca como espumas en las miríadas de cristalizaciones históricas, que son, ante todo, el cuerpo mismo del hombre, y después los hechos de los hombres a lo largo de los siglos sin dejar por ello de ser materia —si bien materia siempre trascendida—. Esta es la mirada por la que *En un vasto dominio* se vuelve al pasado en la obra de su autor, y lo resume. Pero lo que allí se dice —y nunca Aleixandre *ha dicho* tanto en ninguno de sus libros— nos alcanza como el producto de una ardida reflexión; y por aquí en su poesía, básicamente sostenida hasta entonces en la triada sensorialidad —imaginación—, afectividad, se entra una carga de pensamiento perfectamente sopesable como tal. Es ya, ahora, definitivamente, una poesía de pensamiento; y es ésta la otra faz de esa entrega que mira al futuro inmediato del quehacer poético de su autor —su etapa última— y lo abre.

Y aún más: ese pensamiento se afina ya hacia una meditación

sobre el acto mismo del conocer. Por eso comienza aquí, y de un modo tan vivo que es su verdadero alumbramiento, la oposición dialéctica entre «conocer» y «saber», sobre la que se concentrará en seguida el interés del poeta. Sin más comentarios por ahora, y sólo para que queden tensos los hilos de nuestra exposición, aíslo dos de esos momentos de *En un vasto dominio*, realmente alborales de la ya específica preocupación gnoseológica actual del autor. Uno de ellos ocurre en el poema «Amarga boca», cuando ésta es presentada así, a base del juego antinómico entre ambas acciones: *Boca que acaso supo / y conoció, o no sabe / porque no conocer es saber último* (I, 827). Y el titulado «Tabla y mano» nos da un *close-up* de ésta, la mano, cuando palpa y recorre la madera de una mesa. Dice de la mano: *Y su materia reúne / lo que es, y toca y sabe, aunque siga ignorándolo* (I, 853). Y es así cómo la segunda gran etapa de Aleixandre, que emergió con la aceptación humilde del reconocimiento (del conocimiento propio a través del encuentro con el otro), concluyó atraída por la tentación bíblica que empuja a la fruta prohibida del conocimiento en sí, a paladear su brillo fascinante, pero cegador. No es de extrañar que los resultados lleven algo, o mucho, del castigo esperable para esta por otra parte tan humana soberbia. Y ya estamos a las puertas del final de esa aventura: un final en el que sólo se escuchará la más impenetrable pero a la vez la más proveedora de las voces.

CONOCIMIENTO: URGENCIA, ESCEPTICISMO, RELATIVIDAD

Indagar en la urgencia del conocimiento, en la posibilidad de su adquisición y en la validez de sus conquistas es, como se ha anunciado, el substrato de los dos últimos libros de Aleixandre: *Poemas de la consumación* (1968) y *Diálogos del conocimiento* (1974): los dos tiempos sucesivos de un mismo movimiento poético-intelectivo que, por debajo de sus particulares concreciones temáticas, puede por definición calificarse de epistemológico y metafísico. En su armazón argumental, el primero de ellos, *Poemas de la consumación*, está vertebrado en torno a un tema central, la exaltación y elegía de la juventud: exaltación porque esa juventud resulta proclamada como la única realidad valiosa dentro del vértigo voraz de la existencia; elegía, porque tal proclamación se emite desde la vejez del poeta —tiene éste ya setenta años cuando los publica— y sabe y reconoce como perdida aquella misma riqueza de que también él gozó un día. De un modo casi paradigmático, el poema «Los jóvenes y los viejos» expande imaginativamente esta oposición, y por necesario interés

ilustrativo se reproduce aquí la estrofa final de esa composición. Y obsérvese cómo la juventud es concebida bajo imágenes de energía, pujanza y brillantez (también de inconsciencia) que sugieren un arrebatado movimiento cuesta arriba; a la vejez, en cambio, sólo le caben la serena contemplación, la estabilidad del lento andar y una ilusoria fijeza. Dice esa estrofa:

Es el verdor primero de la estación temprana.
Un río juvenil, más bien niñez de un manantial cercano,
y el verdor incipiente: robles tiernos,
bosque hacia el puerto en ascensión ligera.
Ligerísima. Mas no van ya los viejos a su ritmo.
Y allí los jóvenes que se adelantan pasan
sin ver, y siguen, sin mirarles.
Los ancianos los miran. Son estables
éstos, los que al extremo de la vida,
en el borde del fin, quedan suspensos,
sin caer, cual por siempre.
Mientras las juveniles sombras pasan, ellos sí, consumibles,
inestables,
urgidos de la sed que un soplo sacia (II, 34).

Pero ese tema, objetivo y universal en su formulación y en tantas piezas del libro, va imbricado al examen del propio vivir del poeta, quien repasa su existencia desde la altura de su edad. Es el libro acaso más lírico del autor, por ello también el más introspectivo; y su pudoroso ademán se resuelve en algo insólito para un poeta de generoso estro, no exento en ocasiones de un cierto énfasis verbal. Y es que aquí llega Aleixandre a un punto extremo de máxima economía expresiva: el poema se abrevia en longitud, el verso se aprieta, la palabra se condensa y ajusta. La dicción se hace incluso sentenciosa y los aforismos («falsos aforismos» los llama con razón Pere Gimferrer, y ya quedará claro después por qué) se acumulan y precipitan en turbulento alud, como sucedáneo en la letra de la inquietud que por lo hondo aguija al espíritu.

Y es que la pregunta capital que cobra cuerpo en estos poemas y que prepara la que, ya dispuesta a relativizarse en sus respuestas, aparecerá de nuevo en *Diálogos del conocimiento*, es de la más afilada incisividad y podría recibirse así: ¿basta el pensamiento puro, lo existente bajo la forma solipsista de criatura meramente pensada? Este es, a mi juicio, el *subtexto* verdadero, axial y agónico de *Poemas de la consumación*. Los «asuntos» poemáticos, con frecuencia reiterativos entre sí, nos darán sus adecuados y matizados *pretextos*. Y la palabra en vilo —la caída ininterrumpida de los tantos aforismos mencionados, las violentas y voluntarias contradicciones, el ceñidí-

simo lenguaje despojado en puro hueso y puro nervio— va tejiendo el *texto* real del libro, que en consecuencia resulta lo más distante de un discurso cerrado, unívoco y de perfiles conclusos (a pesar de la delimitación perfecta de cada uno de los poemas). La gran hazaña de Aleixandre en este volumen, al combinar, sin embargo, tantas composiciones aisladamente terminadas en sí (y lo mismo puede decirse de *Diálogos del conocimiento*), ha sido la de hilvanar una gran escritura abierta, multívoca, devorándose insaciablemente a sí misma e inflexiblemente disparada hacia el único espacio donde su atomizado mensaje podría encontrar su justa resonancia: el silencio, del cual cada poema y cada verso son como sus ecos, imperturbablemente deshaciéndose, pero también *hablándonos* fielmente. Y ya a esto, desde un principio sólo sugerido, habremos de llegar.

La contestación a la pregunta líneas arriba adelantada *(¿Basta el pensamiento puro...?)* es a un tiempo dual en *Poemas de la consumación,* como lo ha sido en la cultura filosófica de Occidente. Desde el punto de vista existencial no basta. *El pensamiento sólo no es visible* («Quien fue», II, 54), se nos dice una vez. Y en otra: *La luz pensada engaña* («El límite», II, 88), a la par que en el mismo poema se afirma que *los brillos temporales ponen / color, verdad* —con lo que esto último implica de afirmación de la vida y los sentidos, cualesquiera que sean sus formas de mentir—. Pero en otros momentos se imponen como pesarosas estas mentiras de la aparencial realidad; y entonces el poeta, angustiado por ellas, parecería reclamar y aun exaltar la bondad absoluta de esa otra categoría del pensamiento puro y, ya aquí desde un ángulo metafísico, poder incluso defenderla como la única belleza verdadera y posible. En el poema «Los jóvenes» se leen estos versos:

> *La luz*
> *sigue feliz, ah, no tocada*
> *pues*
> *quien no nació no mancha. Todo luces,*
> *creídos: oh pensamiento inmaculado.*
> *Bellos, como el intacto pensamiento solo* (II, 57).

Esta dualidad radical entre el esplendor del pensamiento nítido y la engañosa pero nutricia verdad de los sentidos, hacia uno y otro de cuyos extremos parece oscilar el poeta, es la polaridad resumidora de tantas formas de contradicción como aquí se adensan. Hay que destacar, no obstante, que antes de que las opuestas proposiciones comiencen a tejer su vivaz contrapunto (y su anulación mutua, como en seguida se dirá), cada una de ellas resulta asentida en particular por el lector; y es que en su aislada recepción, todas rezuman

verdades inmediatas (y parciales) de la existencia. Aleixandre dice en un solo verso: *La criatura pensada existe. Mas no basta* («Quien fue»); haciendo que en la interacción de sus dos segmentos, la sentencia total inicie un movimiento de exclusión en sí misma. Mas es cierto que «lo pensado» existe; también lo es que no baste. (Y podría aducir otros casos de oposición mucho más extremosos en estos *poemas* —algunos se verán después—, pero me valgo de estos ejemplos ahora por moverse sobre las mismas intuiciones contenidas en las instancias recién comentadas.) Ocurre sencillamente que el poeta se complace en hacer entrar en juego a la vez esas dos perspectivas indicadas —la metafísica y la existencial—, acercándolas con tan corpórea proximidad que muy pronto confluyen en lo que no puede tolerarse, sino como abierta contradicción.

Y estas contradicciones acabarán por anublar u oscurecer el sentido mismo de aquello cuyo esclarecimiento pareciera estarse intentando. Como uno de los recursos para tal sugestión, Aleixandre vuelve a echar mano ahora de su característica *o* identificativa; es decir, la conjunción *o* no usada para denotar exclusión, alternativa o disyunción, sino para igualar o establecer una correspondencia. La misma *o* que regía, por ejemplo, y ya desde su título global, *La destrucción o el amor;* sólo que allí equiparaba por lo general nociones de índole cósmica, contribuyendo a reafirmar la impresión de aquella anhelada unidad amorosa del mundo (y del ser en el mundo). Ahora, en cambio, trátase de colocar en un mismo nivel, axiológico y cognoscitivo, conceptualizaciones existenciales frenéticamente opuestas, con lo cual vendrá, en una inmediata aprehensión racional, a insinuar una tenebrosísima insustancialidad de lo real. Un verso de «*El pasado: Villa* Pura», de estos *Poemas,* sostiene: *todo persiste, o muerto* (II, 41), borrando así la distinción, que la razón exigiría, entre continuidad y extinción. Más sistemático es su uso en el poema «Cercano a la muerte», donde cada vez que empezamos a apresar una verdad positiva se nos viene encima una palabra o frase de sentido diametralmente contrario, introducida por esa *o* feroz destinada a aniquilar el asomo de realidad incoado en la truncada cláusula anterior. Este es un fragmento ejemplar al respecto:

No es la tristeza lo que la vida arrumba
o acerca, cuando los pasos muchos son, y duran.
Allá el monte, aquí la vidriada ciudad
o es un reflejo de ese sol larguísimo
que urde respuestas
a distancia
para los labios que, viviendo, viven
o recuerdan.

La majestad de la memoria es aire
después, o antes... (II, 83).

Desde la perspectiva acremente iluminadora de los años, la realidad se resuelve en una general, pero oscura, identificación ontológica. Parecería que todo es uno y lo mismo (ya llegaremos a comprobar que la conclusión última es, por el contrario, obstinadamente incompatible con cualquier sugestión de unidad), pero, aun así, no se trata de aquel exultante temple que tal vislumbre intuitiva alcanzaba en la más luminosa poesía primera del autor, sino que avanza hacia nosotros como marca por el lenguaje de esa insustancialidad que lo real, incognoscible o «insignificante» opone a las demandas de la razón. La muy personal o identificativa de Aleixandre gana aquí, por la magnitud sombría de la experiencia que asimila y confunde, su más nihilista significación existencial y metafísica.

Y a veces ni siquiera necesitará de esa conjunción identificativa, aquí ya abiertamente desrealizadora, y el efecto es el mismo: afantasmar totalmente la visión que parecía llamada a cobrar entidad verbal. Notemos, en el pasaje final del poema «El pasado: Villa Pura», antes mencionado, la violenta agresión de la más elemental lógica con que las palabras van subvirtiendo y perforando el fragmento de realidad que se supone descrito:

Las hojas han caído, o de la tierra al árbol
subieron hoy
y aun fingen
pasión, estar, subir. Y cruzo
y no dan sombra
pues que son (II, 42).

Las hojas *son*, y al mismo tiempo *no dan sombra*, cuando el hecho de proyectar esa sombra sería objetivamente una de las ratificaciones de su ser o existencia. Y son iguales, para el contemplador, las hojas caídas y las que al árbol se lanzaron (las que allí nacieron), y aun el estar de éstas es sólo una apasionada ficción. De nuevo la realidad queda, más que desdibujada, abolida: el ojo de la razón no la alcanza en su sinrazón.

Un inventario y una catalogación más detenidos de esas variadísimas formas de desrealización anuladora que se dan en *Poemas de la consumación*, es lo que intenté en un ensayo anterior mío (8). Pero he necesitado ahora de los pocos ejemplos anteriores para que

---

(8) Es el titulado «La poesía actual de Vicente Aleixandre: sobre *Poemas de la consumación*», incluido en el libro *Diez años de poesía española, 1960-1970* (Madrid: Insula, 1972), páginas 305-327.

no advenga de modo arbitrario esta provisional conclusión, que espero después verificar algo más. O sea que la enseñanza última de ese libro pudiera resumirse así: el conocimiento inmediato es imposible, ya que la realidad aparente es insensata, o sólo entrega un equívoco sentido al escrutinio racional del hombre. Porque cualquier formulación conceptual de lo aprehendido, y basta con que nos situemos desde otra perspectiva, puede quedar al punto desmentida por otra opuesta, y que asoma con iguales visos de veracidad. Aleixandre, en suma, toma en *Poemas de la consumación* una actitud que filosóficamente se alinearía, en cuanto al problema del conocimiento, en la posición del escepticismo.

Mas las piezas de ese libro con su resonancia nihilista (y ya se hizo notar que *Poemas de la consumación* es tal vez el más lírico entre todos los de Aleixandre) fueron concebidas desde una sola conciencia: la suya y personal del autor. Hasta donde esto fuere posible, diríase que allí «el poeta no cantó por todos». Por ello pudo en un momento, el cual en rigor fue simultáneo al de la composición de aquellos poemas, intuir que, desde una tesitura más objetiva, las cadenas paralelas y contrarias de verdades que en aquel volumen chocaban y se deshacían entre sí, podrían tener, ambas, igual autonomía y validez. Presintió para corporizar poemáticamente tal intuición, la necesidad de desdoblar la sola voz que había modulado aquellas oposiciones mutuamente negadoras; es decir, comprendió la necesidad de crear dos voces, dos personajes, y que cada uno de estos incorporase, respectiva y *relativamente*, uno y otro de los hostiles planteamientos que batallaban en *Poemas de la consumación*. Vio la magna apertura de su tema, se irguió sobre el pesimismo, escuchó la llamada afirmativa de la vida a la que había sido siempre tan sensible y la cual le reclama ahora también sus derechos. Y levantó sobre el papel esas voces y esos personajes: *Diálogos del conocimiento* nació de tal apertura y *relativización*.

No ensayó, sin embargo, un verdadero diálogo. Más bien trenzó monólogos (así los considera), y armó catorce extensos poemas que son en verdad seudo-diálogos. Véanse aquí, y sólo para destacar sus oposiciones inherentes, algunos motivos temáticos de esas supuestas conversaciones. Entre una maja egoístamente realizada en sí misma y una vieja que sólo entiende la vida cuando es generosamente compartida por el amor («La maja y la vieja», siguiendo un asunto de Goya). Entre dos poetas jóvenes, pero de talante frontalmente distinto, que muy pronto habremos de escuchar: «Dos vidas». Entre el íntimo Marcel y el mundano Swann, en un desdoblamiento de Proust: «Aquel camino de Swann». Entre un joven bailarín, lleno de sensual

apetencia por la vida y un demoníaco e irónico director de escena: «Quien baila se consuma». Entre un *él,* dominado por una creciente invasión de duda y ensimismamiento, y una *ella* que le contradice mediante una crédula y armónica sincronía con la realidad: «Los amantes viejos». Esos personajes no se escuchan entre sí, o parecen no escucharse. La dialéctica de sus posiciones no llega a adquirir un dinamismo lineal o temporal, sino un adensamiento en el sentido de la profundidad. Es decir: las sucesivas y alternadas intervenciones de estos sordos dialogantes, sus palabras, actúan a modo de manchas sonoras y yuxtapuestas, lanzadas al espacio blanco de la página. Y estas manchas vienen a fundirse, como sobre la retina de un espectador visual, en la sensibilidad de quien lee ese tiempo transfundido a espacio que es el poema. Con ello, el logro final se consigue mediante una suerte de «impresionismo» acústico-intelectual de gran eficacia y originalidad. La poesía, proceso en sí temporal, parece moverse aquí en virtud de antítesis de signo bidimensional, como en la pintura, a las cuales se suma una tercera dimensión inteléctica que dará la sensación de relieve o perspectiva: ese otro proceso no menos creador que es el acto de leer —revelando así una distinta y muy moderna toma de posición frente a la escritura.

Ello en cuanto a la técnica. Pero ésta no ha nacido de un acto gratuito —nada funciona así en la obra de Aleixandre—, sino que se ve motivada desde el centro mismo de su visión poética. Aquí, en los *Diálogos del conocimiento,* aquel asoció estrechamente el problema del conocer con el de la actitud ante la vida; observó las posibles reacciones, a su vez duales, ante uno y otra, y les dio a ambas igual crédito. De haber concedido a los dos participantes la oportunidad de una intercomunicación rigurosa y progresivamente dialéctica (del tipo de la ensayada por Luis Cernuda en su extraordinario poema «Noche del hombre y su demonio») era esperable que, oyéndose y por ello rectificándose mutuamente esos personajes, se llegase, si no a algún acuerdo definitivo, por lo menos a una continua interferencia y a un cierto asentimiento aproximado; y ello sería contrario a la relatividad que aquí se intenta sugerir (aunque sobre esto habremos de volver, para ratificar matizadamente en algo lo mismo que acabamos de sospechar). De todos modos, aquel sustentante confrontamiento de *Poemas de la consumación* se ha abierto ahora en todas sus implicaciones: tensión entre vida mental y vida factual, entre las ideas y los hechos, entre pensamiento y realidad aparencial; o, llevando todo ello a sus últimas consecuencias, entre solipsismo y sensorialidad. En el poema «Dos vidas», único de estos diálogos cuya ilustración fragmentaria me permitiré, se pone en labios de un «jo-

ven poeta primero», idealista y escéptico hasta el más turbador solipsismo, las siguientes palabras:

De espaldas a la mar, ciegos los ojos,
tapiado ya el oído, a solas pienso.
Sé lo que sé, e ignoro si he sabido.
El monte, la verdad, la carne, el odio,
como el agua en un vaso, acepta el brillo,
y allí se descompone. ¡Bebe el agua!
Y duerme. Duerme, y el despertar tu sueño sea (II, 189).

Y sin haberle escuchado, un «joven poeta segundo», embriagado de confianza en el mundo físico de los sentidos, la posibilidad humana de la comunicación y la esperanza de algún conocimiento, replica de este modo:

El día amanece. ¡Cuánto anduve, y creo!
Creer, vivir. El sol cruje hoy visible.
Ah, mis sentidos. Corresponden ciertos
con tu verdad, mundo besado y vívido.
Sobre esta porción vivo. Aquí tentable,
esta porción del mundo me aposenta.
Y yo la toco. Y su certeza avanza.
En mi limitación me siento libre (II, 189-190).

La inquietud que en *Poemas de la consumación* yacía en torno a la posición del hombre frente a la realidad y el conocimiento (aquella interrogante que había quedado enunciada así: ¿Basta la criatura meramente pensada?) va haciéndose en estos *Diálogos* cada vez más explícita y punzadora. ¿Dónde está la verdad? ¿Cuál es el camino hacia ella? ¿En la disposición del espíritu por la cual éste, replegándose en sí mismo como el «joven poeta primero», sólo acepta como rasgos de esa verdad lo que en tal ensimismamiento concibe? ¿O bien abriéndose gozosamente hacia lo real, como el otro poeta, y facilitando el encuentro fecundo de nuestros sentidos con las cosas? A pesar de su no menos tenaz pesimismo, Aleixandre ha sido también un cantor siempre fervoroso de la vida natural en toda su pujanza y brillantez, y parecería ahora inclinado a no soslayar esta segunda posibilidad; pero su misma experiencia, su sabiduría, le hace respetar la otra vía o dirección y darle también carta legítima de naturaleza. No brinda soluciones: sabe que no puede. Lo único que le es dable será dejarnos plantadas en el texto las arduas cuestiones para que éstas, en una ulterior ocasión, entablen tal vez su efectivo diálogo

en el ánimo de quien lee o escucha. Las numerosas y aun opuestas lecturas permitirán igual variedad de interpretaciones (9).

Así, si respecto a *Poemas de la consumación* pudo hablarse de un escepticismo epistemológico, ahora, en *Diálogos del conocimiento*, nos asomamos a un modo de relativismo gnoseológico-vital, esto es, ejercido desde la vida integral (pues no es ya sólo un hombre «cercano a la muerte» quien en ellos habla) y, por tanto no excluidor de sus imperativos. Hay también algo más sutil, y ello es la matización ratificadora que sólo hace muy poco prometí. Vimos que en estos *Diálogos* no hay, estructuralmente, una progresiva intercomunicación entre las respectivas propuestas de los hablantes. Sin embargo, se adivinan en esas propuestas —y no sólo en el muy obvio caso de «Aquel camino de Swann», donde ocurre más un desdoblamiento que un discurso paralelo y polar— unos muy finos vasos comunicantes entre los dos portadores de las diferentes verdades, o versiones relativas de la verdad; o sea, entre esos dos hablantes. Con mayor claridad: que, por fugaces momentos, vienen esos hablantes a coincidir; y tales descubrimientos son unas de las delicias mayores que los poemas reservan a quien los recorre cuidadosamente. Diríase que el autor percibe como igualmente dogmática cualquier oposición que se alzase como tajante y excluyente, y sobre esta convicción va entrelineando esta otra más firme confirmación de la relatividad del conocimiento: no hay verdad absoluta, ni aun dentro de aquel que crea profesar conscientemente la suya, y la defienda como tal. Siempre esa verdad personal estaría minada por aquello que la vida opone a la razón, el azar a la conciencia, y donde ese alguien tal vez ni se reconocería si tratase de ser consistente o coherente con la hipotética certeza que supone haber alcanzado. Estas incidentales «concesiones» que se deslizan de uno a otro personaje en los *Diálogos* dan pie para ver en ellas, y del modo más patente, la marca humana de lo que en términos de pura lógica sólo podría entenderse como flagrante contradicción. Aunque ya forzosamente adelantada varias veces tal cuestión, se impone acercarse ahora, de más directo modo, a este significativo aspecto de la poesía reciente de Aleixandre. (En ade-

(9) Ramón Xirau, en su libro citado en la nota 2, apunta otro nivel de la posible relación entre poesía y conocimiento: aquel que se produce en el (multiplicado) colaborador o recreador del acto poético, o sea, el lector, los lectores. Y de ese nivel dice: «... entender el poema mediante una lectura personal que si es profunda podrá muchas veces descubrir lo que el poeta mismo a veces ignoraba haber escrito» (*Poesía y conocimiento*, p. 29). Y si, como recordamos, el conocimiento poético está en las palabras pero también *más allá* de ellas, ese *más allá* configura un territorio de posesión plural para todos los que a él accedan. Sin calificar de profunda mi lectura de Aleixandre, tanto ésta como la de los otros críticos con los cuales parcialmente coincido (y a quienes en alguna ocasión literalmente citaré) pueden ser nuestra paralela aventura hacia el conocimiento, emprendida desde este otro nivel no menos inquietante de lectores.

lante combinamos, en las ejemplificaciones, pasajes de ambos libros; por lo cual en la identificación añadimos, para distinguir respectivamente su procedencia cuando sea necesario, las siglas *PC* para *Poemas de la consumación* y *DC* para *Diálogos del conocimiento.)*

Conocer es fenomenológicamente, de aquí se partió, «aprehender» un objeto de la realidad y trasmutarlo sólidamente a un dato —a unos datos— de la conciencia. Si ese objeto es complejo, heterogéneo, plurivalente e irreductible —la vida—, el proceso cognoscitivo hacia él dirigido está destinado a un seguro extravío por un sinfín de laberintos. De aquí la raíz de las múltiples contradicciones alógicas de estos dos libros últimos de Aleixandre, y las de mayor relieve son las que pretenden condensar en aparentes aforismos aquella dialéctica entre «conocer» y «saber» que emergía desde *En un vasto dominio.* Guillermo Carnero ha tratado de descodificar esa aforística nebulosa dialéctica concluyendo que el poeta emplea *conocer* para implicar el impulso dinámico hacia la verdad que es menester y oficio de la juventud; y por ello lo opone a *saber,* como designativo de ese conocimiento ya adquirido y sustanciado a posesión estática e inútil, único don irónico de la vejez (10). Recuérdese que, aun advirtiendo allí que ello se asumía sólo de modo provisional (pues sabía ya que a este planteamiento más riguroso de ahora íbamos a llegar), de esa misma distinción se partió, como andadura, muy al principio de este ensayo. Glosando a Carnero, y no ciertamente traicionando a Aleixandre, convinimos entonces en que conocer —o lo que a tal impele: la ignorancia o la duda— será así signo de vida; saber, de todo lo que a la vida niega. En verdad que el poeta los maneja de ese modo casi arquetípico en múltiples ocasiones, y acaso la instancia en ese sentido más doctrinal sea esta: *El hombre duda. El viejo sabe. Sólo el niño conoce* («El cometa», *PC,* II, 59); y quien se interese por un repertorio casi completo de tales postulaciones, debe consultar el inteligente estudio de Guillermo Carnero.

Sin embargo, la ecuación formulada por éste parecería más bien nacida del empeño (occidental digamos) de poner orden y luz en lo confuso e indistinto. Porque Aleixandre transgrede voluntariamente esa misma ecuación en un número de veces que me temo no puedan considerarse excepción, ni aun en el alcance *extensivo* (englobador del opuesto: *saber* como saber + conocer, por ejemplo, y viceversa), que Carnero meticulosamente observa pero que él considera sólo como «ocasional». Reproduzco sólo algunas ilustraciones de esa transgresión. Una, que semejaría desmoronar ya en su base la cuidada ar-

(10) Véase Guillermo Carnero: «"Conocer" y "saber"», en *Poemas de la consumación y Diálogos del conocimiento,* de Vicente Aleixandre, en *Vicente Aleixandre,* ed. José Luis Cano (Madrid, serie «El escritor y la crítica», Taurus, 1977), pp. 274-282.

quitectura dialéctica al sostener que *Saber es conocer* («Conocimiento de Rubén Darío», *PC*, II, 67). Y en este mismo poema, aunque dicho crítico señala la sentencia *Quien vive, sabe*, como ejemplo de ese uso extensivo mencionado (por el cual *saber* puede englobar a *conocer)*, la negación que tal enunciado opone a las tantas ocasiones en que *saber* es esgrimido como sello de muerte —v. gr.: *Ignorar es vivir. Saber, morirlo* («Ayer», *PC*, II, 84); *Conocer es amar. Saber, morir* («Los amantes viejos», *DC*, II, 121)—, la negación, decía, es tan tremenda que difícilmente puede ser asimilada a un incidental desvío de la programada «teoría» cumplida en otros casos (11). Una transgresión más: *Saber es alentar con los ojos abiertos* («Sin fe», *PC*, II, 49), cuyo predicado —«alentar con los ojos abiertos»— debía corresponder más bien a *conocer* puesto que *saber* es, casi sistemáticamente, sinónimo de muerte. Y esta última, para cuyo entendimiento como transgresión hay que advertir que en la hipótesis que aquí discutimos, *mirar* es, tal en Gracián, atributo o condición de la voluntad de conocimiento: *Quien no mira, conoce* («Esperas», *PC*, II, 766). Otras numerosas ejemplificaciones podrían aquí traerse, pero lo observado parece suficiente para nuestros propósitos. No obstante, ¿se quiere con todo esto —que no supone rechazar de plano la atinada y paciente teorización de Carnero— significar que en la intuición germinal del poeta no estuvo esa impecable distinción entre *saber* y *conocer* propuesta por el crítico? Remedando el propio estilo sentencioso y antinómico de Aleixandre en estos libros, aventuraríamos que aquella distinción *estuvo pero no está*. O sea que tal matización afloró como principio racional un día así vislumbrado; pero que no siempre se cumple, sin embargo, en todos los poemas, los cuales recogen la experiencia factual de la vida, donde su autor aprendió que toda objetivación unificadora de la verdad se confunde y autodestruye en su mismo impulso. Todo, al cabo, se relativiza; aún más, hasta aquí: todo se resiste negativamente a amoldarse al nostálgico rasero tranquilizador de esa unificadora urgencia racional del hombre.

Por su parte, Pere Gimferrer ha destacado la preeminencia de lo alógico en estos volúmenes, aunque con prudencia no se ha empeñado en una sistemática conceptualización de sus contenidos, sino que se ha limitado a notariar suficientemente y a aceptar esa alogi-

---

(11) Al hilo de estas reflexiones creo que, particularmente en *Diálogos del conocimiento*, es importante que todo intento de racionalización de las contradicciones *parta* de la posición ante la vida que encarnan los opuestos personajes que tales contradicciones emiten. En ese mismo poema, «Los amantes viejos», *ella*, la crédula, afirma: *Existir es brillar;* y, como un eco invertido, *él*, el otro personaje ensimismado y agónico, proclama: *Quien vive, muere* (*DC*, II, 117). Dije, no obstante, que hay que *partir* de esa dualidad vital de los hablantes; no, como ya antes sugerí en el texto, que tal dualidad resuelva enteramente las contradicciones (pues no son infrecuentes éstas dentro de un mismo «dialogante»).

cidad (12). Cabe ésta ser destacada en el seno de una misma proposición —del tipo de *Quien pudo ser no fue* en vecindad a *Quien fue no ha sido* («Quien fue», *PC,* II, 53)—, pero con mayor frecuencia habrá de ser detectada contextualmente dentro del libro o de los dos libros que aquí vamos examinando conjuntamente. Como cuando, por ejemplo, enfrentamos esta afirmación: *La juventud no engaña. Brilla sola* («Límites y espejo», *PC,* II, 74), con esta otra: *La juventud engaña con veraces palabras,* de un texto cercano («Algo cruza», *PC,* II, 71), y que es a su vez contradictoria en sí misma. Incluso es de sugestión alógica su manejo transgresor de la frecuente intertextualidad que se practica en estos volúmenes. Un viejo y querido verso de Aleixandre *(Vivir, vivir, el sol cruje invisible)* del poema «Vida», de *La destrucción o el amor* (I, 345), se repite varias veces ahora, unas literalmente, pero en otra, como pudimos observar en uno de los pasajes reproducido de «Dos vidas», de estos *Diálogos,* en su forma opuesta: *El sol cruje hoy visible.* Y Gimferrer, en su estudio, ha ensayado una explicación satisfactoria del uso harto notorio de la propia intertextualidad en esta región de la obra aleixandrina.

Hay incluso momentos altamente reveladores de la impotencia última que esta alogicidad acusa. Así también en «Algo cruza», dos versos parecen darnos la clave del porqué, en el poeta, de esa sistemática despreocupación por tender algún hilo nítidamente racional —el verbo férreamente conductor de ideaciones e intuiciones— que nos brinde algún apoyo en estos suelos movedizos sobre los que estamos siempre a punto de caer. Dicen esos versos: *Obtener lo que obtienes es palabra baldía. / Es lo mismo y distinto* (II, 71). Esta última declaración nos invita, en un primer calado reflexivo al que como lectores «racionales» tenemos derecho, a tratar de ahondar algo más en este alogicismo tan impunemente exhibido. No es, como en los lejanos tiempos de *La destrucción o el amor,* que todo sea, como ya se dijo, «uno y lo mismo»: identificación cósmico-ontológica de totalizadoras proporciones tanto como de positivas resonancias en el ánimo. Ahora, entre «lo mismo» y «lo distinto» (términos por definición inconjugables entre sí), sólo puede concebirse una alógica y en principio poco estimulante sustancia unificadora que los abarque. No será el Ser universal, idéntico a sí mismo e idéntico en todas sus individualizadas concreciones. Más bien sus reversos negativos: la Nada, aquella negra pizarra de Martín-Mairena sobre la que, si a alguna creación se aspira, hay que *borrar primero y dibujar después.* Mas Aleixandre tacha incluso esa posibilidad, aunque la documenta:

---

(12) Pere Gimferrer: «La poesía última de Vicente Aleixandre», en *Vicente Alixandre* (libro citado en la nota 10), pp. 265-273.

el esfuerzo del hombre en su vivir y en su designio de conocer, y del poeta que en su escritura tal esfuerzo registra, si presididos por la razón, se resuelve en *palabra baldía:* condenación, y del más turbador efecto, tanto de aquel empeño como del lenguaje que lo expresa. Habrá que erguirse a un horizonte más alto y más profundo, tratando de explorar en esa sabiduría «recóndita», «cavernosa», «sibilina» y «misteriosa», como Carlos Bousoño califica a la que habla a través de esta alogicidad del Aleixandre último (13). Por aquí se divisa la cima final hacia la que, desde sus inicios, nuestras pesquisas pretendían arribar.

SILENCIO: CONOCIMIENTO SUPREMO

Pero antes de allí llegar quisiera arriesgar lo que, en una primera asunción, esa alógica sabiduría parece dar a entender. Descontado es que no se trata de una resurrección del irracionalismo expresivo de los años juveniles del poeta, de ninguna suerte de neo-surrealismo (como bien puntualiza Bousoño en su artículo recién citado). Estamos ahora frente a una alogicidad de tipo conceptual: la formulación racional de opuestas (y supuestas) certezas que, al golpearse de modo tan brutal en sí y entre sí —*Quien muere vive, y dura* («Quien hace vive», *PC,* II, 89); *Quien vive, muere. Quien murió, aún respira* («Los amantes viejos», *DC,* II, 117)— quedan como pulverizadas, dejándonos una oscura desazón gnoseológica en calidad de única «sugerencia» (14). Así entendida —en este inicial calado reflexivo al que me referí—, la alogicidad abona el terreno donde se inscribirá el discurso del absurdo y la insensatez, de lo indistinto y neblinoso, de lo uno confundido con lo contrario en un mismo movimiento que la razón rechaza; y ese discurso se alza al cabo como metáfora del sinsentido de la vida y la imposibilidad del conocimiento. Este saldo negativo, trasladando intuiciones de la mística a lenguaje epistemológico, corres-

---

(13) Carlos Bousoño: «Las técnicas irracionalistas de Vicente Aleixandre», *Insula,* números 374-375 (enero-febrero 1978), p. 30. Todos los críticos que se han ocupado, siquiera incidentalmente de esta poesía última de Aleixandre, reflejan ante ella semejante impresión de extrañeza. Manuel Durán, por ejemplo, repara que aquí las frases del poeta «become brief, mysterious, contradictory», y sostiene que los *flashes* de iluminación de esos dos libros «remind me of Heraclitus, of the Oriental mystics, of Schopenhauer» («Vicente Aleixandre, Last of the Romantics: The 1977 Nobel Prize for Literature», en *World Literature Today,* vol. LII, núm. 2, Spring, 1978, pp. 206-207).

(14) Tratando de hacer ver cómo, enfrentado a las verdades últimas, aun el filósofo tiene que llevar el concepto «más allá del concepto mismo», encuentro en Xirau unas sugestiones afines a las que de esta poesía de Aleixandre se desprenden: «Cuando Hegel tiene que hablar del Espíritu Absoluto —realidad última— no puede definirlo: tiene que hacer que los conceptos entrechoquen entre sí.» Y cita, como ilustraciones, un pasaje de la *Fenomenología del Espíritu* de aquél y otro más reciente de Wittgenstein, sobreabundantes ambos en esos choques de conceptos mediante los cuales se trata de expresar lo indecible *(Poesía y conocimiento,* pp. 139-140).

ponde aún naturalmente a una vía purgativa del sujeto cognoscente, a una simbólica noche de los sentidos que vale aquí igual a una noche de la conciencia. Tal vaciado de significación sólo se revela como tal a través de varias y atentas lecturas (pues en los textos, ciertamente, esa vía purgativa y su rebasamiento, que paso ya a pergeñar, andan fidelísimamente inextricados).

Porque lo que en última instancia ocurre en estos poemas, al denunciar la impotencia de la palabra mediante esa velocísima y nerviosa precipitación de proposiciones alógicas y de arduas contradicciones, es que quede proferida la virtud y necesidad última del silencio como nivel supremo del conocimiento. Pues ese silencio abisal, pero luminoso, brota, en fin de cuentas, de la paradoja —tal como la describiera Kierkegaard. La paradoja, cuando sólo sometida al examen de la mente, no es más que la violentación más o menos agreste de los dictados de la lógica; y todas las paradojas posibles —y, por tanto, aquellas a las que remiten las contradicciones sintéticas de Aleixandre en estos libros— son susceptibles, después de un mayor o menor esfuerzo, de una traducción conceptual aproximada (como muchas de las que en su ensayo clarifica Gimferrer con feliz resultado). Pero la suma de todas las paradojas aleixandrinas acaba por configurar una paradoja: *la* paradoja global, total, unitaria, para la que el poeta ha encontrado cientos de formulaciones. Pero presiento que importa menos luchar a brazo partido para que cada una de estas formulaciones arroje su particular significación, que intentar penetrar hacia el cabal entendimiento de aquella paradoja primera, intuicional, absorbente y pluriferante. Y para ello hay que subir a un más elevado punto de mira: hay que ascender el «monte Carmelo» del espíritu, más allá de la razón y las palabras. Al espíritu —y en ello consiste, según Max Scheler, su poder creador y su alcance mayores— le cabe sólo la capacidad de la objetivación: el espíritu ahonda y sobrepasa, trascendiéndola, la inmediatez de lo suelto y disperso, y apresa lo múltiple en su absoluto sentido único y, para decirlo ya sin ambages, metafísico. La materia contemplada por Aleixandre en estos poemas no es otra cosa que la realidad misma, la vida misma; su objetivo profundo, sin embargo, es alumbrar su (posible) sustancia permanente, descubrir su proyección y destino últimos. Y ese objetivo bordea ya lo eterno (no importa que la respuesta avistada envolviese la más abrumadora negación de la eternidad), pues el mismo hecho de habérselo propuesto es marca ya de la más aguda insuficiencia respecto a todo lo limitado, caedizo y temporal de la existencia. Bordea lo metafísico, pero traspasar esa frontera es sólo intentable con un instrumento —la palabra— por demás *humano, demasiado humano,*

como bien ya vio Nietzsche. Y aquí adviene la iluminación ejemplar de Kierkegaard, para quien cuando en el pensador subjetivo ocurre el encuentro de la palabra con lo eterno —con su necesidad, intuición o vislumbre— le sobreviene, sin posibilidad evasiva, el imperio abrupto y sobrecogedor de la paradoja, «esa chispa que brota al roce de lo eterno con el lenguaje, los efectos de cuyo choque son indecibles» (15). No es otra aquella paradoja primera, intuicional y unitaria a la que antes aludí.

Indagar, mediante la débil palabra, en el conocimiento último, supone así una colisión con lo secreto y trascendente: fatalidad de signo por definición negativo. Y tal fatalidad puede corporizarse en esa extremada figura «voluntaria» del lenguaje que lleva en sí su propia negación: la paradoja. Y éstas, aun factibles de ser detectadas a nivel léxico, no componen entre todas sino uno de los rostros, acaso el más volitivo, de ese chispazo de lo indecible, a pesar de la carga verbal de lo dicho. La paradoja dice y desmiente, se anula en sí misma, pero nos deja *un no sé qué:* importa más por esa semántica marginalidad connotativa suya, de mucha mayor riqueza que su arbitraria denotación autoanuladora. De modo que lo que comienza por ser una transgresión racional culmina en una señal positiva hacia lo absoluto: la oquedad conceptual de la paradoja no será ya vacío, sino inquietud y dinamismo y ensanchamiento. Pues lo que aquélla connota es un índice de apertura hacia ese ámbito mayor en el que sólo la elocuencia verdadera podría encontrar su única pureza: el silencio. Aleixandre incluso lo nombra y lo instala a veces explícitamente en el centro del poema. Quien hacia el pasado contempla la vida, *sólo ve un silencio* («Ayer», *PC,* II, 84). Y el apocalipsis de la existencia, con gran fuerza imaginativa recreado en otro poema, queda resumido así: *Suena la espuma igual, sólo a silencio* («Si alguien me hubiera dicho», *PC,* II, 60). Y no es extraño que algunos poemas se cierren con variaciones de esta decisión: *Y callo,* con la que expresamente clausura varias composiciones.

Y nos encontramos ya en el ápice de esa ascensión hacia el conocimiento que estos libros últimos de Aleixandre entregan: el silencio no necesariamente nombrado (aunque con frecuencia, como acaba de verse, también literalmente lo invoque), sino construido o armado con los pobres materiales mismos de la escritura: un silencio que queda vibrando en el chispeante pero huidizo resplandor de la palabra viva, escrita y borrada simultáneamente mediante ese sutil manejo de la paradoja. «La poesía hace lo que dice», sentenció alguna vez Pedro

(15) Soren Kierkegaard: *Post-Scriptum aux Miettes Philosophiques,* trad. al francés de P. Petit (París, Gallimard, 1941), p. 135.

Salinas. Aleixandre *hace* el silencio, no *dice* el silencio (como se ha hecho moda y monotonía últimamente: un nuevo *slogan* literario de la época). Aleixandre *borra* lo que escribe, pero no tiene que repetir mostrenca y machaconamente en sus versos que *está borrando.* Me explico algo más: no le hace un guiño malicioso al lector para que éste le sorprenda (y le aplauda) en el momento mismo cuando difumina lo que traza; se limita lacónicamente a invitarnos a intuir lo borrado, lo que hay que borrar, en tanto que deja refulgente la palabra tensa e intensa con que inscribe a la vez el discurso y su reverso. Protagonista mayor de la modernidad en la poesía hispánica (que él, con otros, ayudó a abrir desde los años de *Pasión de la tierra*), no tiene por ello que afanarse en reclamar su adscripción a la modernidad prodigando tópicos y muletillas. (Una posible definición de un auténtico poeta mayor: aquel que pertenece hondamente a su tiempo, pero que se nos muestra inmune a los tics de su tiempo.)

Y es desde el silencio donde nos está hablando esa sabiduría recóndita del último Aleixandre, para cuya recepción y paladeo no bastarán ya los ojos de los sentidos corporales (aquellos que halagó *Sombra del paraíso*), ni los ojos húmedos de la emoción (para los cuales dictó *Historia del corazón*), ni los ojos del entendimiento racional (que se abrieron ávidos ante *En un vasto dominio*). Ya lo auguró tempranamente Góngora: *Otro instrumento es quien tira / de los sentidos mejores.* Aleixandre escribe ahora para esos «sentidos mejores» del espíritu (estamos aquí en su poesía de más alta espiritualidad), que son los únicos capaces de captar —en palabras de Andrés Sánchez-Robayna— «esa zona en la que, una vez cruzado el lenguaje, el silencio es una síntesis, el tejido de un saber *otro,* que se tiende como un conocimiento que nada sabe» (16). Un saber *otro:* más allá de los límites de la palabra y la pobreza de la razón; un saber que, no necesariamente con dolor o frustración, es un no-saber de insondables dimensiones, igualmente oscuro y luminoso en un mismo y altísimo grado de intensidad y lucidez. Y he aquí, por fin, el salto final en esta poesía a la vía unitiva, a la unión con el silencio donde impera ese saber y no-saber que es ya posesión definitiva y suprema. Y no es casual que hayamos tenido que recurrir, una y otra vez, a voces e intuiciones de la mística, porque ese callar —añade el crítico recién citado— «está lleno de sentido o es el sentido mismo» (17).

---

(16) Andrés Sánchez-Robayna: «Borde final, conocimiento», *Insula,* núms. 374-375 (enero-febrero 1978), p. 7.

(17) Antes que nadie, Pere Gimferrer acertó a sugerir profundamente el nacimiento y sentido del silencio en esta poesía reciente de Aleixandre: «... me parece innegable que el último Aleixandre, y en particular el de *Diálogos del conocimiento,* se propone hablar, precisamente, de aquello que se resiste a ser nombrado. De ahí esta esgrima ininterrumpida de enmascaramientos y desenmascaramientos verbales, de proposiciones que, imposibles en

Un comentario de Albert Schweitzer, leído al azar y cuya procedencia no puedo precisar ahora, me viene a la mente ante las sugestiones motivadas por esta coda de la poesía de Aleixandre: «Todo pensamiento que es pensado hasta el final termina en la mística.»

De modo que el acorde que queda resonando en estos libros, si grave en verdad, no es tan negativo como de nuestra más demorada descripción de aquella primera etapa purgativa se pudiera haber sospechado. En un momento de caída moral —el que corresponde a *Poemas de la consumación*, donde hay versos como éstos: *Y en el cielo nocturno, cuajado de livideces huecas, / no hay sino dolor, / pues hay memoria, y soledad, y olvido* («Si alguien me hubiera dicho», II, 60)— el poeta pareció ceder a un obligado nihilismo epistemológico, correlato del vacío existencial: no sin razón el autor considera ese libro como uno de los más «trágicos» de los suyos. Mas ya se vio cómo, en los *Diálogos del conocimiento*, hubo de levantarse sobre sí mismo y plantearse el problema del conocer desde la comprehensión paralela de la dual (de la plural) realidad, en una voluntad de incluir también el costado positivo de tales empeños. Se trata de un ademán que entraña una superación, siquiera parcial, de aquel nihilismo; y bastaría recordar cómo en el poema final («Quien baila se consuma») de esa colección, el «bailarín» que encarna la asumida plenitud de la existencia, pronuncia en su última intervención este designio fragante y auroral: *Con la rosa en la mano adelanto mi vida* (II, 255).

Y el poeta concluyó, y tal se desprendería de una aproximación primera a estos *Diálogos*, que si el conocimiento no es posible como absoluto humano, sí lo es en un sentido de urgencia personal. Pero ni entonces pontificó: relativizó la verdad y dejó allí, palpitantes, las formas variadas y aun opuestas de la verdad. Y ni tampoco aquí cejó en su cuestionamiento implacable no ya sólo de la realidad, sino del precario instrumento —la palabra humana— que intenta conocerla y expresarla. Y por aquí como se ha ido viendo, sí asoma la lectura final, la más secreta: cuando Aleixandre se sintió atrapado en el callejón sin salida de la débil razón y el lenguaje insuficiente —derrota prevista desde un principio—, sacó fuerzas de flaqueza, se desentendió de ellos (más: los violentó y barrenó con la nobilísima serenidad de quien ya no puede sino volverse hacia el misterio) y se rebeló contra su servidumbre. Se situó, pues sólo cuenta con él, en el lenguaje, pero también más allá de él; y aupóse así heroicamente

---

el plano de los hechos objetivos, existen sólo en el poder de las palabras, son puros entes del lenguaje, y crean un tumulto que equivale al silencio y lo suscita» (art. cit. en la nota 12, página 267). Inteligentes observaciones sobre la dialéctica (o mejor, interrelación activa) entre el hablar y el callar, entre la elocuencia y el silencio, pueden encontrarse también en el ensayo de Arturo del Villar: «Conocimiento y existencia en el último Aleixandre», *Insula* (número citado en las notas 13 y 16), pp. 14 y 16.

al saber mayor: el de ese un silencio de que todo lenguaje vivo y todo saber humano se nutren. Si en los años mozos presintió en la comunión cósmica una forma del conocimiento *total,* al cabo la experiencia y la sabiduría le llevaron a intuir en el silencio un acceso al conocimiento *supremo.* Y aquí nos deja, inquietos, pero reconfortados, escuchando las confusas pero a la larga clarísimas voces de una palabra, la del poeta, cuyo destino siempre, como el de toda palabra, es el acallamiento.

* * *

Final de la aventura, que en cada una de sus fases naciera de la estación vital correlativa. Y sea ésta acaso la ética implícita, no expuesta, que de ella hoy derivamos: que cada hombre, concorde paralelamente a esas etapas, mire al mundo de la creación, o mire al mundo del otro y de los otros, o mire hacia los fondos últimos de su propia conciencia. Que mire siempre (mirar es preguntar y es vivir) para que así se mueva, basta que se mueva, hacia alguna forma de verdad, no importa lo limitada o relativa que ella fuere. Que no le importe el desaliento. Ni que tema muchísimo menos, pues es la conquista mayor, resguardarse (callado, *sagement*) en el silencio, esa morada activa de la más honda sabiduría.

En resumen y conclusión: el enunciado *pasión del conocimiento,* de donde iniciamos nuestro recorrido, no implica en Vicente Aleixandre una exaltación ciega del improbable o cuando más relativo conocimiento. Subraya y acentúa más bien, y de aquí su humana grandeza, un gesto enérgicamente afirmativo sobre el primer término de esa ecuación, que es a la larga el más importante: la pasión, esa pasión hacia el conocimiento por la que el hombre puede alzarse a su más alta dignidad.

JOSE OLIVIO JIMENEZ

215 w 90th. St. Apt. 4-6
New York, N. Y. 10024 (USA)

CONCIENCIA POETICA Y CLARIVIDENCIA

Si definimos a la conciencia poética como la manera de apercepción del mundo por parte de la conciencia creadora, podemos decir que cada auténtico poeta se abrirá a las incitaciones de la realidad exterior y de su propio mundo interior con el sello de su individualidad original. Por otra parte, conciencia poética significa conocimiento poético de la existencia y del universo, por las vías que le son propias, a diferencia de otras maneras de conocimiento, tales como la formulación científica de las leyes naturales o el razonamiento filosófico. Función característica de la conciencia poética será la de empeñarse en establecer un contacto directo con el mundo de los objetos materiales, con la pulsación vital del cosmos, con el fluir íntimo de la conciencia individual y el más amplio de la conciencia colectiva. La conciencia poética trata de salvar la barrera que existe entre mundo objetivo y mundo subjetivo. Son propios de la conciencia poética, además, los procesos de apercepción del mundo en imágenes, la yuxtaposición espontánea de los contenidos de conciencia, las iluminaciones súbitas de zonas recónditas en el fondo de la conciencia, la presencia clarividente de las figuraciones míticas y de los símbolos. Asimismo a la conciencia poética se llega por las extrañas vías de los sueños, a través de los estados de ensoñación, de sonambulismo y de los trances hipnóticos. La conciencia poética pone así en suspenso las categorías lógicas del pensar y trata de situarse en contacto directo con lo primigenio, con lo recién creado, con una apercepción original y sintética del mundo (1).

Durante los dos últimos siglos, a partir del romanticismo, y luego a través de los movimientos del simbolismo, el cubismo y el surrealismo, la conciencia poética se ha esforzado por encontrar un camino de liberación del lenguaje tradicional a fin de hallarse apta para rea-

(1) Un esclarecimiento teórico de la «conciencia poética» puede examinarse en los siguientes autores: Martin Heidegger: *Hölderlin y la esencia de la poesía*, traducción de J. D. García Bacca (México, 1947), y también *Poetry, Language, Thought*, traducción de Albert Hofstadter (Nueva York, 1971); Jean Onimus: *La connaissance poétique* (París, 1966); Octavio Paz: *El arco y la lira* (segunda edición, corregida y aumentada), México, 1967.

lizar la búsqueda del absoluto, salvando los esquemas conceptuales del pensar. El conocimiento poético se constituye así en una aventura que sale al encuentro de una realidad nuevamente iluminada y se caracteriza por ser de índole francamente irracional. La construcción poética que corresponde a esta nueva manera de creación revela su propia coherencia y significación, dentro de los límites de los signos lingüísticos que conforman la estructura del poema. En el panorama de la poesía española del siglo XX, el poeta Vicente Aleixandre aparece como uno de los más claros exponentes de la modernidad al revelar una conciencia poética que ha tratado de definirse a sí propia como tal, y que ha iluminado la condición del hombre en el cosmos, dentro de un contexto de mundo primigenio, de vida colectiva y de visión integradora en la totalidad del universo. Trataremos de seguir la huella de esta conciencia poética de aguda clarividencia a lo largo de su trayectoria creadora.

En una primera etapa de exploración inquisitiva, el poeta Aleixandre, aun bajo las llamadas del movimiento simbolista, se sitúa en una actitud de tensión cognoscitiva, respecto de la capacidad que tiene su conciencia de ejercer la función del conocer. El título *Ambito* (1928), de su primera colección de poemas, se refiere precisamente al hecho de que el poeta se sitúa frente al entorno que rodea a su conciencia. Mas, puesto que este ámbito o entorno se halla constituido primordialmente por el paisaje de la nocturnidad, tal hecho excluye en realidad el conocimiento del mundo exterior, precisamente por hallarse el sentido de la vista privado de la visión de los objetos exteriores. Sin embargo, en este momento el poeta no se empeña en incorporar para sí la presencia del mundo externo, sino más bien en fijar la posibilidad que su conciencia tiene de adquirir conocimiento de su propia existencia, proceso que se halla facilitado por el ambiente de lo nocturno. Los poemas se hallan distribuidos en siete secciones, cada una de las cuales contiene un subtítulo «Noche» como una de sus partes. Toda la sección primera, además, lleva el título de «Noche inicial», y el último poema de la sección séptima se halla bajo el subtítulo de «Noche final». Tal esquema de organización muestra una intención definida por parte del poeta. Por otra parte, las imágenes de la nocturnidad se hallan relacionadas con las de la aparición del alba, en numerosos poemas, la cual aparece como el punto al cual invariablemente se mueve la oscuridad de la noche.

El movimiento de tránsito del crepúsculo a la noche, seguido por la presencia de la intensa oscuridad nocturna, y luego ésta por el tránsito de la noche al alba, cobra significación estructural en los poemas de *Ambito.* Examinaremos algunos de los esquemas imagi-

nísticos de los tránsitos temporales. El poema «Lazo» (p. 135) (2), por ejemplo, presenta la metáfora de la «celada» y su correlativa de «trampa» para referirse al crepúsculo que literalmente encierra las sombras de la noche, dejando preso el sentido de la vista («vista presa»). Por otra parte, el poema «Luz» (p. 138), de esta misma sección, alude a la luz invasora del alba, la cual llega lentamente con su perfil preciso para formar el marco donde ha de quedar encerrado el nuevo día. El poema «Cruzada» (p. 155), de la sección sexta, presenta el diálogo obsesionante de la mirada del poeta con el tránsito de la luz hacia la noche, primero, y luego su posible resolución en «temblos de luz» nocturnos, a la hora de la noche densa, en virtud de la presencia de luceros. La luz auroral emerge, luego, gracias al avance diestro del «filo del alba», que deja «rotos» los «negros» de la noche. En otros poemas como «Alba» (p. 165), de la sección séptima, la invasión de la nueva luz se revela en imágenes de fuerza y movimiento acelerado que ponen en fuga el «tumulto equino ciego». No hay duda de que este esquema de la transición temporal de la noche al alba conlleva una significación que se relaciona con el proceso de la creación del poema en el fondo de la conciencia del poeta. El tránsito nocturno atesora impulsos que aún carecen de forma y que se encuentran inmóviles para luego resolverse en luminosidad y formas claras con la venida de la luz a la hora del alba. El «Pájaro de la noche», en el poema de este nombre (p. 125), sale de su «mudo bloque de ébano» para convertirse en «vena líquida» al apuntar el alba.

Otros poemas de *Ambito* apuntan a esta significación de clarificación de la conciencia creadora, dentro de una tradición de poesía que, sin duda, se remonta a Mallarmé. En el poema «Idea» (p. 85), por ejemplo, la «intacta nave» que surge de un fondo submarino y que «polariza los hilos de los vientos» llega a su victoriosa epifanía en el confín externo del total paisaje, gracias al instrumento del idioma, de la lengua, que, como una cuchilla, *la exima / de su marina entraña.* El viaje imaginario que el poeta ha emprendido en la clara luz de «la mañana dura», en el poema «Viaje» (p. 150), constituye, asimismo, una aventura hacia una «firme lejanía» que se resuelve en vencimiento sólido en su giro de retorno hacia una calma de evidencias luminosas. Por otra parte, los poemas de la nocturnidad, propiamente dicha, acentúan la materialidad espesa de las sombras que se ciñen sobre los bultos, dejando un contorno, un ámbito, «serio y mudo», como en el poema «Cerrada» (p. 83), el primero de la colección. Sin embargo, este poema augura al mismo tiempo una luz de carne, profunda *(Corales / de sangre o luz o fuego),* cuyas hondas palpitaciones

---

(2) Citamos por *Obras completas* (Madrid, 1968).

el poeta ha podido sentir en medio de la oscuridad de la noche. Además, la noche por sí misma adquiere súbita palpitación al contacto de las cuchillas del viento, como en el poema «Riña» (p. 101). En «Agosto», el poeta ha hecho el descubrimiento de la conciencia vital de la noche, cuyos «altos pulsos» vienen a ser medidos con sus propias palpitaciones: *tu sangre, erguida, latiendo.* Asimismo, el tacto duro de la noche le permite al poeta sentir su propio cuerpo, aunque no pueda verlo, como en el poema «Integra»: *Siento en mi cuerpo, ceñido, / un tacto duro: la noche* (p. 143). Gracias a este contacto duro con la noche, el poeta puede llegar, además, a descubrir la fuente de su pasión y de su existencia vital: *Aquí estoy, / cuerpo, pasión. ¡Vivo, vivo!* Tal descubrimiento constituye, sin duda, una de las fundamentales revelaciones de los poemas de *Ambito.* La densa oscuridad establece una barrera para el conocimiento del mundo exterior, mas, en cambio, le permite a la conciencia el poder concentrarse sobre sí misma, con el resultado de que puede llegar a sentirse como palpitación vital, como pasión. Por otra parte, dicha posibilidad de concentración la lleva a reconocerse también como aclaradora de su propia maduración artística, proceso que se revela a través de los cambios de oscuridad a luz y del tránsito de la noche al alba.

Estos dos aspectos de los poemas de *Ambito* los hallamos reunidos en el último poema de la colección que lleva el título de «Posesión», el cual, a su vez, se encuentra bajo el subtítulo de «Noche final». En este poema, en efecto, la noche ha significado maduración de *zumos densos* para la mano caliente del poeta y para sus labios rojos que se hallan ansiosos de sorber su *pulpa ardiente.* La boca del poeta se llena *de amor, de fuegos presentes,* y, él, ebrio de las luces de la noche, entra en su plena posesión, precisamente cuando se acerca la luz del alba: *La noche en mí. Yo la noche. / Mis ojos ardiendo. Tenue, / sobre mi lengua naciendo / un sabor a alba creciente.* El fuego nocturno entra así a formar parte consustancial de la conciencia del poeta, justamente a la hora en que apunta la luminosidad creciente de la nueva luz. La experiencia embriagante de la creación poética coincide con el descubrimiento de la palpitación vital de la asimilación de los zumos pasionales de la noche.

Resulta significativo en la poesía de Aleixandre el hecho de que a la final posesión del misterio cósmico de la noche, en los poemas de *Ambito,* siga la entrada de la conciencia en la sustancia de lo terrestre, en su siguiente libro de poemas en prosa, *Pasión de la tierra* (1928-1929). El poeta desciende, en efecto, al fondo de su conciencia para encontrar los fundamentos terrestres donde se inician las palpitaciones de lo vital. El proceso de descendimiento al fondo

constituye así una búsqueda de la matriz originaria, del lugar donde se hallan las raíces de la emotividad, allí donde se insinúa la frontera entre conciencia y subconsciencia y donde se libra la lucha por el nacimiento del ser espiritual. Esta revelación primaria de conciencia se define como de índole sintiente e intuitiva más bien que lógica y argumentativa. Por tal razón, el vocabulario de *Pasión de la tierra* se caracteriza por su denso espesor terrestre y por una sintaxis de ordenación incoherente y de asociaciones sorprendentes. Sin embargo, los poemas de este libro revelan una coherente textura de símbolos, visiones oníricas, encadenamientos imaginísticos y significaciones primarias, cuya latente virtualidad significativa corresponde a una manera unitaria de ser y expresarse la conciencia poética. Examinaremos algunas de las características de este mundo al parecer enigmático y extraño.

En primer término, es de notar que el título mismo *Pasión de la tierra* consta de un sintagma nominal bimembre, cuyo primer término, en situación de núcleo de la frase, es indicador de movimiento pasional, y el segundo, en posición determinante, cumple una función de genitivo. Sin embargo, es un hecho que el primer término hace relación a una manifestación de la conciencia humana, en tanto que el segundo indica la materialidad terrestre de esta función. *Pasión* indica, en efecto, capacidad de la conciencia para reconocerse a sí misma en su calidad de movimiento pasional, el cual puede ser ya un sentir agudo y doloroso, ya una posible experiencia de placer. Este movimiento pasional implica, además, un inevitable tenderse hacia un objeto externo complementario, en la forma de un sentir que se da hacia afuera. Tal impulso de movimiento original hacia la otredad del yo se halla expresado en los poemas de *Pasión de la tierra* en la forma de un *Tú*, el cual constituye de hecho el objeto de la tensión dialogante del poeta y cuya esencia es implícitamente de carácter femenino. En un poema como «Sobre tu pecho unas letras» (p. 212), el «tú» se halla incorporado al mismo título y luego, definido al comienzo del texto, como objeto del impulso ansioso del poeta, sin que éste logre, por otra parte, encontrar su debido cumplimiento: *Sobre tu pecho unas letras de sangre fresca dicen que el tiempo de los besos no ha llegado.* El poeta ha tenido que presenciar el distanciamiento de ese cuerpo tendido *(tu largo cuerpo)* al ser arrebatado por el mar, dejándolo a él con sus *dos labios insensibles* y con la llamarada viva de una vena recién abierta. La conciencia se revela así como sensación agudizadamente dolorosa, a causa del sajamiento en carne viva. Este foco sensitivo del dolor biológico es fundamentalmente inclinación amorosa no cumplida, al nivel de la sensibilidad

primaria, y nos permite explicarnos las numerosas imágenes de violencia física que se encuentran en los poemas de *Pasión de la tierra.* El dolor agudizado se halla expresado por el seccionamiento de los órganos, por las imágenes de rompimiento y fracturación y por la mención de instrumentos cortantes. Ahora bien, esta pasión originaria es pasión materialmente terrestre, por surgir de las raíces biológicas del ser del poeta y la cual se revela a la conciencia en la forma de movimiento doloroso y destructor. Sin embargo, tal pasión alcanza también un grado alto de espiritualización por su aptitud para revelarse en imágenes de elevación y de belleza. La conciencia poética capta así esta doble vertiente, que se bifurca en direcciones opuestas, de elementaridad biológica y de espiritualización en la raíz misma del ser del poeta, esto es, en la frontera entre subjetividad y objetividad, entre emotividad y realización artística.

No hay duda, con todo, de que la textura de elementaridad de la conciencia constituye la experiencia primordial de los poemas de *Pasión de la tierra.* En primer término se hallan los símbolos de descenso propiamente dichos, con referencia a oquedades subterráneas, fondo del mar, movimientos de peces, raíces de árboles, llamas emergentes, donde se asienta la materia pura. En el poema «Vida» (p. 177), primero de la colección, el poeta se dirige ansiosamente al «tú» de su objeto dialogante:

> Esos ojos de frío no me mojan la espera de tu llama, de las escamas pálidas de ansia. Aguárdame. Eres la virgen ola de ti misma, la materia sin tino que alienta entre lo negro, buscando el hormigueo que no grite cuando le hayan hurtado su secreto, sus sangrientas entrañas que salpiquen.

En «El amor no es relieve» hay clara referencia al movimiento de caída: *Este paisaje está muerto. Una piedra caída indica que la desnudez se va haciendo... Los truenos están bajo tierra. El plomo no puede verse. Hay una asfixia que me sale a la boca. Tus dientes blancos están en el centro de la tierra* (p. 179). El poeta se halla sujeto al movimiento aplastante de estas conmociones internas: *Me ahogo. El mundo se está derrumbando cuesta abajo... Tierra y fuego en tus labios saben a muerte perdida... Me arrastraré como una serpiente. Un pozo de lengua seca cavado en el vacío alza su furia y golpea mi frente* (p. 180). Por su parte, el símbolo de la serpiente aparece como uno de los más característicos de este mundo elemental y se aplica tanto al tú femenino como al yo viril: *Tú, la que viene arrastrando una cola que da siete vueltas a la tierra* (p. 185). Y también: *¡Serpiente larga! Sal. Rodea el mundo. ¡Surte! Pitón horrible, séme, que no me sea en ti. Que pueda yo, envolviéndome, crujirme, ahogarme,*

deshacerme (p. 196). Los peces son signos de vitalidad sorda en fondo subterráneo: *Los ojos de los peces son sordos y golpean opacamente sobre tu corazón* (p. 210).

Ahora bien, dentro de este substrato de elementaridad subterránea surge el movimiento de ascensión y de brote a la superficie que se resuelve en pugna por nacer y que se manifiesta en la presencia de retoños, yemas de árboles y rompimiento de límites. No hay duda de que este impulso está vinculando no solamente con la posibilidad de comunicación amorosa, sino con el movimiento hacia la claridad de la conciencia y a la realización artística. Nos encontramos así en la vertiente de espiritualización de la materia. En el poema «Del color de la nada» (p. 203) hay una ansia de nacimiento que emerge en brotes dolorosos de yemas o de un crecimiento palpitante que exige rompimientos: *Quería existir un denso crecimiento de nadas palpitantes, y el ritmo de la sangre golpeaba sobre la ventana pidiendo al azul del cielo un rompimiento de esperanza.* El proceso del nacer equivale así al brote de la palabra, al nombrar poético y, por ende, hacia una mayor claridad de conciencia. En «Hacia el azul» (p. 237), el poeta logra el encuentro con el sol quemante, gracias a la presencia de las alas en su movimiento de ascensión:

> Ascendiendo, una gran risa ha abierto sus alas. El sol está próximo. En el seno de las aguas no hay fuego, pero esa faz resplandeciente me atrae, porque quiero abrasarme mis pupilas, quiero conocer su esqueleto, esa portátil mariposa de los finos estambres, las más delicadas papilas vibratorias.

En «Ser de esperanza y de lluvia» (p. 187), el poeta siente el *ejército de hormigas* que va *camino de la lengua* hacia la presencia de *diez mil puntos dorados en las pupilas abiertas*, y la violencia de la *piedra de cal y sangre que rompe sus vagidos contra la frente loca de luces aspeadas, de crines fulgurantes hasta el hueso.* El vocabulario de lo luminoso se reafirma así como expresión del brote ascensional y de irrupción al exterior. Por la vía de la lucha con la sangre, el poeta dará con su aurora *(la aurora que me está naciendo entre mi sangre)* y terminará pronunciando palabras luminosas que corresponden a un mundo entrevisto en la alucinación del sueño:

> Acabaré pronunciando unas palabras relucientes. Acabaré destellando entre los dientes tu muerte prometida, tu marmórea memoria, tu torso derribado, mientras me elevo con mi sueño hasta el amanecer radiante, hasta la certidumbre germinante que me cosquillea en los ojos, entre los párpados, prometiéndoos a todos un mundo iluminado en cuanto yo me despierte («El silencio», página 193).

Los poemas de *Pasión de la tierra* revelan, por consiguiente, una manera de ser de la conciencia poética, en cuanto ésta se siente inmersa en su elementaridad terrestre y en tanto que experimenta su brote al exterior en la forma de retoños germinantes y de un soñado vuelo ascensional. La dolorosa y expectante tensión la abre al conocimiento de su propia existencia y de sus poderes y limitaciones. La frontera que marca la fusión de la conciencia del poeta con el cosmos, tanto en *Ambito* como en *Pasión de la tierra,* constituye el ángulo tenso de visión sobre el cual se halla edificado todo el mundo poético de Vicente Aleixandre.

Con *Espadas como labios* (1932) podemos percibir una nueva manera de ser de la conciencia poética en Aleixandre. La conciencia emerge ahora, en efecto, a un estadio de clarividencia, a través del cual ésta puede conocer el mundo a ras de tierra, al mismo tiempo que reconocerse a sí misma, además, en sus movimientos anímicos frente a la cercanía del objeto amoroso, o de su alejamiento, ya sea en el espacio o en el tiempo. El tema del nacimiento de la conciencia, a través de la palabra, es evidente en el primer corto poema de la colección «Mi voz» (p. 247), en el cual las primeras palabras son precisamente *He nacido,* expresión ésta que se repite anafóricamente dos veces más. El poeta habla y su primer nombre pronunciado es el de la amada, emergente entre alas y fulgores: *Tu nombre era la dicha; / bajo un fulgor una esperanza, una ave.* El latido del corazón del poeta tiene la dimensión del mar *(el mar era un latido),* y la piel de la amada descubre horizontes luminosos: *Entonces son posibles ya las luces, las caricias, la piel, el horizonte.* La posibilidad de comunicación por el diálogo equivale a un verdadero amanecer. Esta apertura luminosa de la conciencia sobre sí misma y sobre el mundo exterior se revela en otro poema como «Nacimiento último» (p. 257), cuyo título es también significativo de este proceso de emergencia clarividente de la conciencia. El mundo entero *(los bichitos más miserables* y *las mismas moléculas)* participan de la nueva luz y del hálito hondo de la respiración. Además, por hallarse el poeta en situación de altura, puede ahora dominar el horizonte y encontrar la extensión ilimitada: *he visto el mar, la mar, los mares, los no-límites.* El ímpetu de vida se manifiesta asimismo en fuerza fecundante: *¿Hacia qué cielos o qué suelos van esos ojos no pisados / que tienen como yemas una fecundidad invisible?*

Ahora bien, la revelación de la conciencia en su nueva dimensión de haber nacido es, por otra parte, conocimiento simultáneo de la fuerza de la pasión, cuyo violento impulso se proyecta en la acción cortante y heridora que se halla implícita en la metáfora del título

del libro: *Espadas como labios*. Al mismo tiempo la fluencia de la pasión, la cual se halla referida orgánicamente al torrente de sangre que circula en las venas, encuentra su expresión en una simbología que se relaciona con el mar y con los ríos. En el poema «Resaca» (p. 267), el entrevisto camino de la luz se abre al *ancho mar*, el cual permite que se haga sentir la clara voz recién nacida y que se experimente el batir infinito de las espumas que termina en *la abierta envergadura de los dos brazos distantes*. La conciencia del poeta ha podido así adueñarse de espacios ilímites, en los que *las ondas son kilómetros*. En el «Poema de amor» (p. 271), el tema del viaje por ríos y mares a diversos lugares de la tierra confluye al conocimiento del centro alrededor del cual gira la conciencia del poeta, la cual coincide con los pulsos de su propio corazón:

Peces, árboles, piedras, corazones, medallas
sobre vuestras concéntricas ondas, sí, detenidas,
yo me muevo y, si giro, me busco, oh centro, oh centro,
camino, viajadores del mundo, del futuro existente
más allá de los mares, en mis pulsos que laten.

Asimismo el desbordante tú de la amada ocupa el fondo único del océano:

Tú eres un punto solo, una coma o pestaña;
eres el mayor monstruo del océano único,
eres esa montaña que navegando ocupa
el fondo de los mares como un corazón desbordante.

El metaforismo del mar y los símbolos acuáticos constituyen, por consiguiente, una de las claves imaginísticas de *Espadas como labios* y da expresión al contenido pasional que se encuentra en la doble vertiente de la subconciencia y la conciencia.

Por otra parte, aparece en este libro una perspectiva de reflexión de la conciencia poética sobre sí misma en cuanto adquiere ésta el conocimiento del incumplimiento de la pasión y la ausencia de su reconocimiento por el objeto de su ansiedad agónica y, por tanto, de su pérdida en la corriente del tiempo. Surge así la rememoración de la pasión en el recuerdo y su proyección en imágenes similares a las anteriores, si bien de sentido negativo y con un dejo de tristeza y frustración. En el poema «En el fondo del pozo» (p. 263), por ejemplo, cuyo subtítulo es «El enterrado», el poeta se halla situado en el fondo del *pozo innúmero* y debe ignorar *la íntima onda que se anega sobre los labios*. También en el poema «Mudo de noche» (p. 309), el poeta experimenta la opresión de un sollozo como un *cielo derrumbado* y se apresura a *cantar doblando*. En el último poema de la

colección «Formas sobre el mar» (p. 316), el poeta se halla rodeado de símbolos e imágenes de aislamiento y separación que se revelan en la forma de *papel ignorado / que resbala hacia túneles, sueño de nieves, cabezas o humo,* lamento *como un traje blanco, piel desprendida que no puede ya besarse más que en pluma, luciérnaga muda.* La posibilidad de lucidez de conciencia apunta como algo que *está lleno de lo inmóvil para lo que está prohibido un corazón.* Finalmente la coexistencia de contenido pasional, de un lado, y de vacío y ausencia de dicho contenido, de otro, se expresa en la doble imagen de la presencia del mar y, simultáneamente, de su sombra: *ese contacto de dos cercanías / que tan pronto es el mar / como es su sombra erguida, / como es sencillamente la mudez de dos labios.* La conciencia poética ha llegado así a la experiencia lúcida de la plenitud pasional, pero también al conocimiento de la ausencia o sombra de dicha plenitud.

Si el libro *Espadas como labios* encerraba la experiencia del nacer de la conciencia que sale a ras de tierra y la posibilidad de bogar en ríos y mares y de contemplar la extensión del horizonte, los poemas de *La destrucción o el amor* (1936) marcan la expansibilidad de la misma a un grado extremo de dinamismo, visión abarcadora y fusión con el macrocosmos, a través de la máxima intensidad pasional. La visión característica en estos poemas viene a ser así la de vuelo, movimiento acelerado, atracción gravitacional de mundos planetarios y fragmentación y destrucción en la violencia del encuentro. Las imágenes de elementaridad terrestre y de arraigamiento continúan prestando apoyo a la experiencia de este mundo pasional, puesto que parten del substrato corpóreo de los amantes, mas se disparan ahora al exterior, en movimiento de expansibilidad centrífuga. En efecto, las configuraciones del cuerpo humano, con su red subterránea de vísceras orgánicas y de vías arteriales por donde circula la sangre, se proyectan en un primer plano imaginístico a las configuraciones de la superficie terrestre con sus montañas, mar, ríos, lagos, laderas, valles, bosques. Este impulso de expansibilidad alcanza también a la atmósfera que envuelve a la tierra (aire, luz, calor, frío) y, finalmente, a los espacios de los sistemas planetarios e interestelares, con sus órbitas de gravitación universal y las formidables fuerzas de atracción y repulsión. La conciencia experimenta así un amplio dominio de extensibilidad espacial, verticalidad de vuelo, fuerza de expansión e intensidad y dureza de choques productores de fuego y de calor.

También podemos advertir el ritmo que sigue el movimiento pasional en su primer impulso de fuerzas expansivas, y luego en su disminución y alejamiento. El poema «La selva y el mar» (p. 323), el

cual sirve de introducción a todo el libro, muestra en su primera parte el primitivismo salvaje de la pasión aún insatisfecha, a través de la lucha elemental de las fieras de la selva:

Allá por las remotas
luces o aceros aún no usados,
tigres del tamaño del odio,
leones como un corazón hirsuto,
sangre como la tristeza aplacada,
se baten como la hiena amarilla que toma la forma
del poniente insaciable.

El punto climático de la invasión del amor es sentido como un sacudimiento de las entrañas mismas del ser, también en imágenes violentas de la selva, tales como *poderosa garra* y *uñas profundas* en las raíces temblorosas de los árboles. Al mismo tiempo surgen elementos delicados y diminutos del ambiente selvático que, sin duda, corresponden a las manifestaciones de cariño y de ternura en el amor:

Mirar esos ojos que sólo de noche fulgen
donde todavía un cervatillo ya devorado
luce su diminuta imagen de oro nocturno,
un adiós que centellea de póstuma ternura.

Finalmente, la curva del movimiento pasional lleva al sosiego y a la dicha que preside el alejamiento de las fuerzas primarias, las de la selva y el mar. Aparece entonces el pájaro multicolor, *pájaro, paraíso, fasto de plumas no tocadas,* el cual se cierne en vuelo ascendente sobre un éter luminoso:

Pájaro de la dicha,
azul pájaro o pluma,
sobre un sordo rumor de fieras solitarias,
del amor o castigo contra los troncos estériles.

Por otra parte, el sentido de la unidad con el mundo en el fuego de la pasión se realiza por una voluntad de muerte, como en el poema «Unidad en ella» (p. 331), que es simultáneamente voluntad de vida máxima: *Muero porque me arrojo, porque quiero morir, / porque quiero vivir en el fuego.* El vocabulario del poder y de las fuerzas subterráneas proyecta imágenes de metal hirviente que arde como el sol: *Soy el sol que bajo la tierra pugna por quebrantarla / como un brazo solísimo que al fin entreabre su cárcel / y se eleva clamando mientras las aves huyen* (p. 337). En el poema «Ven, siempre ven» (p. 339), el encuentro con la amada es equivalente a la fulguración

de los espacios: *como el espacio que súbitamente se incendia, / éter propagador donde la destrucción de los mundos / es un único corazón que totalmente se abrasa.* En este mismo poema, la frente de la amada es *redondez casi rodante* que luce como una *órbita,* en un sistema de fuerzas gravitacionales que termina en los brazos del poeta. Asimismo la experiencia de la pasión es abarcadora del ritmo temporal del cosmos y también de una espacialidad sin límites. En el poema «Se querían» (p. 424), la perpetuidad del sentir amoroso transcurre en sucesión indefinida. La totalidad de tiempo y espacio se halla en forma de síntesis acumulada de elementos en la estrofa final de este poema:

Día, noche, ponientes, madrugadas, espacios
ondas nuevas, antiguas, fugitivas, perpetuas,
mar o tierra, navío, lecho, pluma, cristal,
metal, música, labio, silencio, vegetal,
mundo, quietud, su forma. Se querían, sabedlo.

El «Total amor», en el poema de este nombre (p. 426), comprende no solamente la perpetuidad en el tiempo *(resplandor que nunca será frío),* sino también la presencia constantemente materializada de este último *(sino el río feliz, / lo que transcurre sin la memoria azul),* juntamente con la capacidad de la conciencia para sentir la fusión de contrarios, de sujeto y objeto, de placer y dolor, de acto y percepción del acto: *camino de los mares que entre todos se funden / y son lo amado y lo que ama, y lo que goza y sufre.* El sentimiento de la dicha se manifiesta como el dominio de lo ilimitado en el espacio y el constante transcurrir de una creación perfecta: *Esa dicha creciente que consiste en extender los brazos / en tocar los límites del mundo como orillas remotas, espejo donde el más mínimo pájaro no se escapa, / donde se refleja la dicha de la perfecta creación que transcurre.* Además, la conciencia capta la circularidad de este mundo, a través de la palabra poética que permite expresar inteligiblemente el luminoso destello que ha pasado por la oscuridad de la lengua: *el luminoso destello que en la noche crepita / y pasa por la lengua oscura, que ahora entiende.* También la conciencia capta la singularidad de la inclinación a la amada como verdad de vida y destino único del ser, cuyos signos constituyen una convocación a todos los que aman, al centro único del círculo total:

Soy el destino que convoca a todos los que aman,
mar único al que vendrán todos los radios amantes
que buscan a su centro, rizados por el círculo
que gira como la rosa rumorosa y total.
(«Soy el destino», p. 396.)

Dentro de esta plenitud y fusión de mundos, mar y aire son intercambiables y la infinitud cósmica, *El mar, la tierra, el cielo, el fuego, el viento*, se anuncia y hace tangible con la llegada de la amada, la cual baña con su luz hasta los *tiernos animalitos* que se encuentran en la tierra y hace tangibles *los cielos infinitos que nos llegan con su silencio* (p. 366).

Sin embargo, frente a la dimensión de expansibilidad de la conciencia en el cosmos se encuentra también en los poemas de *La destrucción o el amor* la tensión dialéctica de la contracción de los espacios, del vacío cósmico y de la petrificación del paisaje, debido a la ausencia de la amada o a su esquivez evasiva en el mundo del sentimiento. Un paisaje lunar de luz imitada y espectral proyecta los signos inequívocos del vacío. En el poema «La luna es una ausencia» (p. 401), el dolor de la espera se proyecta como *doloroso vacío de la noche redonda,* como lejanía de signos vitales *(remotos caballos, mar remoto)* y como playa inhóspita alumbrada por la amarillenta luz de la luna. Asimismo el poema «Cuerpo de piedra» (p. 413) presenta un paisaje lunar endurecido que petrifica el cuerpo y la misma soledad vacía: *Soledad, soledad, calvero mundo, / realidad viva donde el plomo es frío.* Esta tensión entre presencia y ausencia, plenitud y vacío, se presenta como tensión entre lo que es verdad y lo que es falso, entre dicha y desolación. En el poema «La dicha» (p. 383), la dicha falsa proveniente de signos vitales negativos *(hierba reseca, follaje... donde ni gusanos ya viven, yeso escupido, pie masticado, muerte putrefacta)* se halla contrapuesta a la verdadera dicha que brota de los auténticos signos vitales y la cual es consciente de su propia existencia:

Canto el cielo feliz, el azul que despunta,
canto la dicha de amar dulces criaturas,
de amar a lo que nace bajo las piedras limpias,
agua, flor, hoja, sed, lámina, río o viento,
amorosa presencia de un día que sé que existe.

Con los poemas de *La destrucción o el amor*, la conciencia poética se ha tornado, por consiguiente, conciencia cósmica a la cual confluyen, como a un centro, la intensidad pasional del ser existencial del poeta, en fusión con las grandes fuerzas de la naturaleza y del cosmos. Sin embargo, esta curva ascensional de vuelo y de expansibilidad irradiante de la conciencia encuentra también su contrapunto de contractibilidad alienante.

Este sentimiento de aislamiento y de rechazo del cosmos que lleva a la pérdida del sentido hondo de la existencia va a constituir la

característica del siguiente libro de Aleixandre *Mundo a solas* (1934-1936). El paisaje lunar petrificado, en oposición al que presenta un sol victorioso, domina los signos de este cosmos negativo, cuya manera de manifestarse es la falta de comunicación armoniosa y vital. El mar ha perdido toda su virtualidad significativa y aparece ahora como una *caja,* como un *bloque con límites que nadie nadie estrecha* (p. 441). En el poema «Los cielos» (p. 478), el mar es aún un mar robusto, mas es un mar enajenado que sostiene cielos altísimos que ya han perdido su poder de gravitación e influencia: *Claramente altísimos los cielos / no se mueven, no penden, no pesan, no gravitan.* La lejanía espacial no tiene así un sentido abarcador y de extensibilidad de la conciencia, sino de separación y enajenamiento, en un mundo que llega a ser hostil. Dentro de este contexto de aislamiento, el poeta atraviesa grandes extensiones, como en el poema «Nadie» (p. 477), y sólo se encuentra con sombras, *limos o crujientes estrellas* que constituyen *calamidades en forma de tristeza sellada* y desesperación. El mundo poderoso de la sangre se halla rebajado al nivel de *veleidades de la sangre* y la belleza de la mujer prístina a *corazones marchitos como mujeres sucias.* En estas condiciones de rebajamiento, el poeta siente el rechazo de los cielos que reflejan su propio rostro solitario y en los que encuentra la palabra *Nadie,* pronunciada a su medida. La mujer se torna en simple busto, en *pétrea rosa sin sangre,* en un *cuerpo humano sin vida,* al cual el poeta pide la muerte («Bulto sin amor», p. 445). En *Mundo a solas,* la muerte no tiene así el sentido de la destrucción del ser en el acto amoroso, para alcanzar la máxima plentiud de conciencia, en fusión con el cosmos, sino que preside, por el contrario, el anonadamiento del ser espiritual y su encerramiento en lugares oscuros y cerrados. En este paisaje de soledad cósmica, el hombre sólo puede clamar con su puño *contra los secos muros.* En la inmensidad solitaria, este último se encuentra anonadado por los poderosos signos de la aniquilación:

¡No!
El hombre está muy lejos. Alta pared de sangre.
El hombre grita sordo su corazón de bosque.
Su gotear de sangre, su pesada tristeza.
Cubierto por las telas de un cielo derrumbado
lejanamente el hombre contra un muro se seca.
(«Mundo inhumano», p. 469.)

Tal experiencia de enajenación puede llevar a la conciencia a un estado en que ésta capta su propia ausencia de voz, su desconocimiento e ignorancia. Los pájaros que se encuentran en la altura no podrán llegar hasta ella: *Pájaros sin descenso son blancos bajo el cielo* (p. 448).

Mundo a solas constituye así un mundo en el que el amor se halla ausente, y el cual revela la soledad del hombre en el cosmos, en el momento en que la conciencia se torna sobre sí misma para conocer la pérdida de sus raíces en el plano de la elementaridad terrestre. Tal estado de enajenación señala un punto neutro en la trayectoria ascensional de la conciencia y marca, por el contrario, el comienzo de su movimiento de descenso, de su caída y disminución empequeñecedora, de su encerramiento y muerte finita. El destino luminoso y ardiente de *La destrucción o el amor* se convierte en *Mundo a solas* en la imposibilidad de cumplimiento de dicho destino.

En el siguiente libro de Aleixandre, *Sombra del paraíso* (1944), podemos observar un desplazamiento de la conciencia poética del centro absorbente del yo pasional a una dimensión de una circularidad más amplia, puesto que el poeta ya no sigue únicamente su sola trayectoria individual de nacimiento, vuelo y repliegue sobre sí mismo, sino que se sitúa como un instrumento intermediario de una conciencia más amplia del universo y del mundo creado, incluyéndose a sí mismo. El movimiento de la conciencia no es ahora el de la fusión de yo subjetivo y mundo objetivo, sino fundamentalmente el de contemplación, el de mirada hacia el objeto contemplado, con una consiguiente perspectiva de distanciamiento en el espacio y en el tiempo. En el poema «El poeta» (p. 483), que sirve de introducción a todo el libro, el poeta encuentra que su reino es el dominio del amor y del dolor, y no solamente la juventud de su corazón que se proyectaba antes con violencia por las embestidas del mar, ni el rayo que amenaza iluminando su frente e incendiando los espacios con su vida que se consume de amor. La luz que busca ahora el poeta no es la que tiene la posibilidad de abatirse como polvo en sus labios, sino la que ha de perdurar brillando en su mano, sin depender de la luz petrificada y transitoria del paisaje lunar. La expansibilidad de la conciencia que él logró experimentar antes con el ímpetu de los signos vitales y que le permitió acariciar *los extremos límites de la tierra* debe dirigirse ahora al acto de contemplación, *apoyada la cabeza en la roca,* esto es, a un mirar la luz cara a cara, mientras él se halla pulsando las vibraciones del universo:

mientras tus pies remotísimos sienten el beso postrero del poniente
y tus manos alzadas tocan dulce la luna,
y tu cabellera colgante deja estela en los astros.

Sombra del paraíso introduce así la mirada contemplativa, la que se ejerce a distancia entre el yo que contempla y el objeto contemplado.

El amor pasional, por ejemplo, es visto en este momento como un suceso que tiene lugar en la lejanía espacial, como el espectáculo de un hombre que se lanza suicidamente a las aguas de un mar profundo, como en el poema «Destino trágico» (p. 419):

Yo os vi agitar los brazos. Un viento huracanado
movió vuestros vestidos iluminados por el poniente trágico.
Vi vuestra cabellera alzarse traspasada de luces,
y desde lo alto de una roca instantánea
presencié vuestro cuerpo hendir los aires
y caer espumante en los senos del agua;
vi dos brazos largos surtir de la negra presencia
y vi vuestra blancura, oí el último grito,
cubierto rápidamente por los trinos alegres de los ruiseñores
del fondo.

La sección cuarta de «Los inmortales» revela también esta perspectiva de distanciamiento en relación con los elementos constitutivos del cosmos, «La lluvia», «El sol», «La tierra», «El fuego», «El aire», «El mar». La vinculación de estos elementos con el cuerpo humano se halla, por esta razón observada, esto es, contemplada, más bien que experimentada. El corto poema «La palabra», de esta sección, proclama el verbo como creación autónoma que es apta para dar una denominación a la experiencia amorosa: *Y el verbo / brotó. ¡Palabra sola y pura / por siempre —Amor— en el espacio bello!*

Ahora bien, este distanciamiento puede ser de carácter temporal o de carácter espacial, o aun temporal y espacial al mismo tiempo. El título *Sombra del paraíso* nos indica, en efecto, que el poeta no está experimentando la posesión del paraíso, tal como era el caso en *La destrucción o el amor,* sino más bien viviendo de su presencia lejanamente contemplada, de su sombra que se proyecta en el presente. Esta perspectiva, de carácter fundamentalmente elegíaco, sitúa la visión del paraíso en el pasado, en un tiempo prístino de virginal hermosura, luminosidad e inocencia, que sin duda hace referencia al mundo ya lejano de la niñez. En efecto, los que podemos denominar poemas paradisíacos tienen un tema claramente de reconstrucción de tiempos idos. Un poema como «Criaturas de la aurora» (p. 487), que preside un mundo prístino y virginal, en nacimiento, con acumulación de referencias a lo nuevo *(azul naciente, luces nuevas, céfiros primeros, pájaros de la dicha inicial),* y el cual es estáticamente reiterado día a día con la llegada de la aurora, se encuentra, sin embargo, proyectado en el pasado:

Lejos están las inmarchitas horas matinales,
imagen feliz de la aurora impaciente,

tierno nacimiento de la dicha en los labios,
en los seres vivísimos que yo amé en vuestras márgenes.

Asimismo la visión del río, el cual sin duda se refiere al río de su ciudad de la infancia, se halla contemplado en el pasado *(el que miro de lejos, río que matinal atravesaste mi ciudad inocente).* Si bien el poeta aún oye el sonido de la espuma y de las guijas, su llamada es primordialmente hacia una contemplación en el recuerdo: *¡Oh río que como luz hoy veo, / que como brazo hoy veo de amor que a mí me llama!* (p. 495). El poema «Primavera en la tierra» (p. 520) reconstruye un paraíso de fuerzas vitales *(espíritus celestes vivificadores del hombre)* que coincide con la juventud y el nacimiento del amor. Su lejanía radiante en el pasado se halla contrastada con un presente que ofrece al poeta *cielos de plomo pesaroso* y hombres cubiertos con máscaras, mientras oye lejana la música de los sueños *en que escapan las flautas de la primavera apagándose.* Aun la luna, en el poema «Luna del paraíso» (p. 528), constituyó para el poeta un astro de plenitud que presidía su dicha inocente y cuya luz mágica y benéfica él veía identificada con el brillo del cuerpo de la muchacha. Asimismo el mar, en el poema «Mar del paraíso» (p. 534), se halla investido de una *luz eterna,* a cuyo contacto el poeta pronuncia los primeros nombres amorosos y descubre *la esplendente libertad de los seres,* convertida en canto en sus labios de niño.

En el conmovedor poema «Padre mío» (p. 573), el poeta evoca la sombra protectora de su infancia, con su calidad de fuerza y poderío *(frente poderosa, Alto, padre, como una montaña, vigor poderoso),* su luminosidad radiante y benéfica *(Por tu pecho bajaba una cascada luminosa de bondad)* y su condición de guía físico y espiritual *(Hasta la orilla del mar condujiste mi mano).* Esta evocación destaca la condición de huérfano del poeta en el presente, *caído sobre una hierba triste.* Finalmente, en «Ciudad del paraíso» (p. 582), la ciudad de Málaga, donde pasó su infancia, el poeta contempla a la ciudad como suspendida entre cielo y mar, nunca descendiendo y siempre durando, *voladora entre monte y abismo / ... con calidad de pájaro suspenso.* La «ciudad prodigiosa» emerge como un momento de creación en la mente de un dios, revelando la calidad de lo divino del sueño que la creó.

Esta perspectiva paradisíaca, de un mundo prístino y fúlgido, proyectada en el pasado, destaca, sin duda, la condición de un presente antiparadisíaco en la conciencia del poeta. La curva parabólica de nacimiento, plenitud, vuelo ascensional y fuerza vital que había hallado culminación en los poemas de *La destrucción o el amor,* se con-

vierte en vacío cósmico opresivo en los poemas de *Mundo a solas*. En *Sombra del paraíso,* la conciencia del poeta descubre la inexorable dimensión de la temporalidad del ser, la cual a su vez introduce una perspectiva de descenso y de movimiento de regreso. El poeta, que ha sido abarcador de los espacios siderales, partiendo de la elementaridad terrestre de su conciencia, se lanza ahora a la busca de una plenitud espiritual que tan sólo puede encontrar en un pasado paradisíaco. Por esta razón, la fulgidez y hechizo de este mundo mágico, a pesar de ser reconfortante, viene a revelar la radical orfandad del del hombre sobre la tierra. El poeta se siente triste en su condición de ser abandonado e impotente. El último poema del libro «No basta» (p. 595) recapitula las poderosas conquistas hechas por la conciencia poética en su movimiento progresivo de expansión y en la amplitud abarcadora de su mirada penetrante en los misterios del universo. Para el hombre-poeta no basta, sin embargo, la iluminación de su frente *(sentí iluminarse mi frente)* o el que sus labios encuentren la modulación de una luz invisible, o también el que reciba el destello del pensamiento estelar *(Una nube con peso, nube cargada acaso de pensamiento estelar).* El hombre-poeta se da cuenta que la iluminación poética es tan sólo una ráfaga repentina de luz que sólo va a acentuar por ello mismo, en el fondo de su conciencia, el vacío cósmico, la ausencia de Dios, la soledad absoluta:

El cielo alto quedó como vacío.
Mi grito resonó en la oquedad sin bóveda
y se perdió, como mi pensamiento que voló deshaciéndose,
como un llanto hacia arriba, al vacío desolador, al hueco.

Sobre la tierra mi bulto cayó. Los cielos eran
sólo conciencia mía, soledad absoluta.
Un vacío de Dios sentí sobre mi carne,
y sin mirar arriba nunca, nunca, hundí mi frente en la
arena
y besé solo a la tierra, a la oscura, sola,
desesperada tierra que me acogía.

El hombre-poeta termina por confesar su invalidez a la sombra protectora de su madre, como antes lo había hecho con la figura del padre, la cual es asimismo de raíz paradisíaca: *¡Oh madre, madre, solo en tus brazos siento / mi miseria! Solo en tu seno martirizado por mi llanto / rindo mi bulto, solo en ti me deshago.* El poeta pide que su propia arcilla se extinga nuevamente en el seno de su madre, a fin de poder sentir allí el vacío *de tinieblas calientes* y serle dado contemplar entonces *la promesa de Dios, la presentida frente amorosa,* mientras suena la música universal que irradia amor. En la

última súplica a su madre, el poeta pide, además, que le permita decirle su secreto con ternura, echado él sobre su seno hermoso: *mira mi lágrima / besarte; madre que todavía me sustentas, / madre cuya profunda sabiduría me sostiene ofrecido.* La sabiduría se encuentra así, finalmente, no en el amor pasional, ni siquiera en el destello del pensamiento estelar de origen divino, sino en el calor maternal, en el amor compasivo que sabe comprender y que da sustento al dolor del hombre.

Por otra parte, el poeta ha descubierto en la dimensión de la temporalidad de la conciencia y de su acuñación mortal en materia deleznable los límites inexorables que la asedian y la imposibilidad de encontrar los orígenes más remotos de las cosas. En el poema «Al hombre» (p. 576), el *hijo de la luz* surge del barro para transitoriamente brillar un momento sobre la tierra y volver luego a su apagada patria. La *arcilla finita* que erige su *vacilante forma* no debe desafiar al sol poderoso que le presta compasivo su *cabellera de fuego.* Su incandescencia es solamente temporal. Su soberbia *masa corporal* debe tener presente el declinar del sol:

Mas mira, mira que hoy, ahora mismo, el sol declina tristemente
en los montes.
Míralo rematar ya de pálidas luces,
de tristes besos cenizosos de ocaso
tu frente oscura. Mira tu cuerpo extinto cómo acaba en
la noche.
Regresa tú, mortal, humilde, pura arcilla apagada,
a tu certera patria que tu pie sometía.
He aquí la inmensa madre que de ti no es distinta.
Y, barro tú en el barro, totalmente perdura.

Asimismo, en el poema «Destino de la carne» (p. 580) el poeta contempla la finitud del mundo en su sucesión indefinida de carne fugaz, que nace para ser chispa de luz y luego disiparse en la nada sin memoria. Es inútil que la lengua exalte esta luminosidad fugaz, que desaparece luego, sin esperanza. Sin embargo, la conciencia llega a aprehender la perpetuidad de la vida, a través de los cuerpos y formas que se suceden los unos a los otros, rodados desde *un océano sin origen,* multiplicados y monótonamente iguales: *Cuerpos que mañana repetidos, infinitos rodáis / como una espuma lenta, desengañada, siempre.* La conciencia poética ha descubierto, así, el hecho de que el hombre es fundamentalmente un ser desterrado del paraíso y que tan sólo puede estar lejanamente a su sombra, ya se trate del mundo mágico de la infancia, o de la incandescencia del amor pasional, o del momentáneo brillo fúlgido que ilumina transitoria y limita-

damente las honduras del universo. La soledad de la conciencia en el cosmos sólo podrá hallar refugio momentáneo en la compañía mutuamente compasiva y amorosa con la amada, y también en la compañía con los demás hombres.

Los poemas de *Historia del corazón* (1954), el siguiente libro de Aleixandre, reafirman el destino de transitoriedad de todo lo humano. Ya en el primer poema de la colección, «Como el vilano» (p. 683), el tema es precisamente el de la amada transitoria que sólo por un instante se entrega: *todo conspira contra la perduración sin descanso de la llama imposible.* En «Mano entregada» (p. 686) una zona del cuerpo femenino se rehúsa a la total entrega *(una zona triste de tu ser se rehúsa),* a la penetración hasta las hondas venas. También en el poema «La frontera» (p. 688) la piel de la amada establece una separación de imposible traspase, haciendo inalcanzables los *aromas remotos* que surgen de su cuerpo. Aparece, asimismo, en estos poemas la injusticia del amor, consistente ésta en el hecho de que el amante a veces no puede retornar calurosamente el amor de quien lo ama por estar su verdadero amor en otra piel («Otra no amo», p. 690), como también por el hecho de que él es la víctima del abandono de su último amor («El último amor», p. 703). Por último, se encuentra en este libro, dentro del contexto del amor pasional, el estado de serenidad y calma de los cuerpos que han llegado a ser coronados de un fuego que no quema, una vez que el amor ha sido consumado («Después del amor», p. 693, y «Coronación del amor», p. 697).

Por otra parte, surge en *Historia del corazón* lo que podría denominarse «historia amorosa» o biografía amorosa de una amada continuada, de una pareja de amantes que se perpetúa en el tiempo y se sostienen el uno al otro, en la inevitable trayectoria del debilitamiento corporal y envejecimiento de los dos. La amada continúa manifestándose en su corporeidad esencial, pero ésta se revela principalmente en los efluvios sensualmente espiritualizados que penetran el ámbito temporal del amante. En el poema «El alma» (p. 737) la amada es, al amanecer, *carne casi soñada,* en la que el amante puede tocar despacio *el inoíble rumor del alma pura.* Se trata de un alma que se manifiesta en ondas *(ondas del alma),* un *alma olorosa, espíritu que se realiza* y comunicación que trasmina y trasciende en *su dibujo bellísimo,* y que permite al amante su engolfamiento en la dicha. También se presenta en estos poemas, los cuales se hallan agrupados en la sección del libro titulada «Realidad», el tema de la amada como compañera perpetua y segura. En «Tierra del mar» (p. 739) el poeta proyecta una felicidad de vida en compañía, en la cumbre de una colina en la cual los días han pasado en dulce calor y templanza,

si bien el amante continúa asediado también por las zozobras de las ausencias de la amada: *Tierra del mar que giraba sin peso, / llevando un infinito miedo del amor / y una apurada dicha hasta sus bordes.* En el poema «En el bosquecillo» (p. 745) los dos amantes se encuentran en el viaje de un día al bosque en que la naturaleza adquiere un encendimiento mágico por virtud de la presencia de la amada, hasta que al final del día regresan al silencio glorioso de la noche. En «La certeza» (p. 750) el amante se siente seguro de la compañía de la amada, constantemente absorbido en todos los momentos del día y de la noche: *Aquí en la noche: en el día; en el minuto: en el siglo.*

Sin embargo, en la última sección del libro «Los términos» el amor se presenta en los límites más extremos de su transitoriedad, en virtud de lo deleznable de la vida humana. También se proyecta aquí el amor en su dimensión más honda de compasión y de ternura entre los dos amantes. Si el amor ha arrancado como una *explosión que durase toda la vida* («Explosión», p. 771) y que luego se abre cada vez más y se alza, permitiendo a los amantes reconocerse en la completa luz y en las más hondas minuciosidades de los espacios de sus almas, ahora al caer de la tarde, en el ocaso, *es el vivir mismo el que termina.* Mas, aun así, *el estallido que empezó se corona* y llega a su colmo con la certeza de tenerse el uno al otro: *¡nos tenemos!* El sentimiento de sentirse existiendo es posible, por otra parte, gracias al amor prolongado a través de los años hasta que la rama curvada de los dos amantes juntos sea recogida por las manos de la tierra. Asimismo, en un poema como «Ascensión del vivir» (p. 785) el camino recorrido en la vida es una continuada ascensión en compañía, desde la salida alegre en la mañana por el hermoso valle y los vastos lugares recorridos al mediodía soleado, hasta llegar ya en la tarde fatigados a lo alto de la montaña, con los cabellos ya blancos en la serenidad de la cumbre. Los dos amantes estrechamente abrazados miran el vasto paisaje iluminado por el permanente sol que aún alumbra sus cabezas. Esta íntima devoción y serenidad de los dos se ve perturbada, sin embargo, por la súbita conciencia del vacío que los va sobrecogiendo, sin una voz que responda a sus preguntas. En el poema «Comemos sombra» (p. 779) el poeta pregunta en vano a un Dios que se niega a responder acerca de una explicación a la fuerza del amor. El poeta sólo puede observar *un eco de un resplandor, el eco de un eco de un eco del resplandor,* y debe contentarse con comer sombra y seguir caminando en el silencio: *Comemos sombra, y devoramos el sueño o su sombra, y callamos.* En el poema «Entre dos oscuridades un relámpago» (p. 781) el poeta tiene la *conciencia súbita de una compañía, allí en el desierto,* mientras dura *el instante*

del darse cuenta entre dos infinitas oscuridades. La pareja humana ha recorrido, así, en solidario viaje, las *arenas largas,* y juntos deben continuar siempre andando. Finalmente, en el último poema del libro, «Mirada final (muerte y reconocimiento)» (p. 789), el poeta, después de haberse sentido rodar como un instante toda la vida, se despierta caído en soledad y puede entonces reconocerse en su amada, en cuyas pupilas él puede ahora mirar el último brillo del cielo.

Esta perspectiva de solidaridad, compasión y ternura va a ser extendida también en *Historia del corazón* a la presencia de los demás seres humanos. La conciencia poética se adensa, así, hasta abarcar la conciencia de la colectividad. La sección segunda del libro lleva el título de «Mirada extendida» y se refiere precisamente al radio de acción extendido en la conciencia de lo humano. En un poema como «En la plaza» (p. 711) el poeta penetra humildemente en la multitud, en la *gran masa* que transcurre por la plaza abierta, a fin de sentirse él también transcurriendo con los demás, *como un único ser,* allí donde *cada uno puede mirarse y puede alegrarse y puede reconocerse.* Inmerso en este nuevo mar de humanidad, el poeta recobra una nueva dimensión de su ser y un fortalecimiento juvenil:

Y allí fuerte se reconoce, y crece y se lanza,
y avanza y levanta espumas, y salta y confía,
y hiende y late en las aguas vivas, y canta, y es joven.

Asimismo, la misión del poeta es la de proyectarse ahora a la expresión de este ser único colectivo. En el poema «El poeta canta por todos» (p. 716), el poeta se entrega serenamente a la ola para reconocerse y para oír el rumor denso que *como un cántico ensordecido* dejan oír los *miles de corazones que hacen un único corazón* y que acumuladamente lo empujan. Abdicando de su dolor, el poeta se suma al latido único y canta con la voz de los que lo llevan a través de la cual él se escucha a sí mismo. Finalmente, todos los demás se escuchan a sí mismos en la voz de quien los canta y los expresa colectivamente, como un eco del hombre entero:

Y en la cumbre, con su grandeza, están todos ya cantando.
Y es tu voz la que les expresa. Tu voz colectiva y alzada.
Y un cielo de poderío, completamente existente,
hace ahora con majestad el eco entero del hombre.

En otros poemas, como «El viejo y el sol» (p. 725), la mirada compasiva del poeta se fija en una figura humana de gran vejez que lentamente se deslíe y se deshace bajo el poderoso sol que poco a poco lo disuelve en su luz. Una perspectiva de mirada tierna se advierte también en los poemas de la sección que lleva el título «Mirada in-

fantil», alguno de los cuales, como «Al colegio» (p. 755), «La clase» (p. 757), «Una niña cruzaba» (p. 767), revelan aspectos del despertar de la conciencia del poeta al mundo, y otros, como «El niño raro» (p. 760), «El más pequeño» (p. 762) y «La joven» (p. 763), expresan la mirada compasiva del poeta para con seres indefensos y solitarios. *Historia del corazón* constituye así el descubrimiento de una dimensión de densa humanidad en la conciencia del poeta.

En el siguiente libro, *En un vasto dominio* (1958-1962), el poeta se inmerge en la *materia única* e indivisa, cuyo movimiento continuado en el tiempo y en el espacio se proyecta en las infinitas manifestaciones del empuje vital que culmina con las sorprendentes formas corporales y en las más decantadas expresiones de espiritualidad de la conciencia humana. El poema «Materia única» (p. 961), que sirve de epílogo a la colección, se refiere precisamente al hecho de que esta fundamental materia *fresquísima* emerge en el carmín de un niño que estamos contemplando en el momento y que es el mismo que ha vivido infinitas veces, a través de la historia, y el cual, a su vez, lleva en potencia al hombre adulto, también presente y ya pasado y que ha de manifestarse en diversidad de oficios y rangos sociales. También ha de aparecer este último en su condición de hombre civilizado y primitivo, de genio artístico, de gobernante, de tirano, de santa, cortesana o criada humilde. La *materia sola, inmensa,* late en el tiempo y en el espacio *(Todo es materia: tiempo, / espacio; carne y obra)* y constituye el origen de todas las formas existentes: *Moja / tu mano, tienta, tienta / allí el origen único, / allí en la infinitud / que da aquí, en ti, aún espumas*. Por otra parte, en la declaración preliminar «Para quién escribo» (p. 797), que encabeza el libro a modo de prólogo, queda claro, según lo expresa el poeta, que la poesía de *En un vasto dominio* se halla dirigida a todos los seres que participan de la condición de lo humano, y en particular a todos aquellos que suelen ser menospreciados por su flaqueza, debilidad, o por ostentar alguna falla. Los poemas se hallan dirigidos, así, a las personas viejas, a los niños, a las mujeres, a los enamorados, a los que no leen al poeta, a los asesinos, a los muertos, a los agonizantes, a los ajusticiados, a los amenazadores y verdugos, como también al mar infinito y finito al mismo tiempo, y, por último, a *la limitadísima Mirada Final, en cuyo seno alguien duerme*. Esta larga lista de destinatarios revela la amplitud y calidad humana del canto del poeta.

La conciencia poética capta ahora en detalles minuciosos las nacientes manifestaciones de la vida, su constitución en formas esplendentes y logradas, lo mismo que su final disgregación en mezclas infinitas y variadas. El poema «La materia humana», el primero del pri-

mer grupo de la colección, el cual lleva el subtítulo de «Primera incorporación», revela la infinitud de esta materia en la cual se halla inmerso individualmente el poeta, como también cada uno de nosotros: *Onda de la materia pura en la que inmerso te hallas, que por ti existe también y que desde lejísimos te ha alcanzado.* Los restantes poemas de este grupo constituyen una expresión hímnica a los diversos miembros del cuerpo humano, siempre en vinculación con los elementos terrestres y a la atmósfera espacial. El «Vientre», por ejemplo (p. 805), *tiene hondura de tierra* y su tronco *surtió despacio / con un esfuerzo unánime.* Su *savia clara* surge hacia el pecho donde la voz después se convierte en *viento armonioso.* El brazo («El brazo», p. 807) constituye *un empujón de la materia solo,* el cual llega como una ola pura, caliente y viva *a la mano extendida,* la que hace maravillas sobre la tierra. La sangre («La sangre», p. 810), con sus *oleadas lentas,* va indagando y se va repartiendo por todos los rincones del organismo hasta afinarse en yema y destellar finalmente en la boca en forma de *palabra humana.* La oreja («La oreja-La palabra», página 823), que se ha formado *por siglos de paciencia, / por milenios de enorme voluntad esperando* realiza la conversión del mundo en música.

En el segundo grupo de poemas que lleva el subtítulo «El pueblo está en la ladera», Aleixandre fija su mirada en diversidad de tipos humildes de aldea, jóvenes y viejos, cuya elementalidad espiritual surge y se desarrolla a compás de las manifestaciones de la tierra, con una perspectiva de solidaridad y de compasión por parte del poeta. En el poema «El cementerio» (p. 860) los letreros de gentes comunes en las tumbas van descubriendo las oleadas de la que fue materia viva y ya se halla muerta, pero que luego torna a ser una vez más materia viva, en continua revivificación: *Materia genesíaca, igual, que cubre al hombre, al mundo. / Y nace y crece y muere. No muere. Nadie muere.* En la sección cuarta, «Incorporación temporal», un desfile de tipos humanos y viviendas, algunas de ellas derruidas revelan siempre el hálito de lo humano. El poema «Lope en su casa» revive la atmósfera hogareña que debió reinar con la presencia del poeta y su familia, hace ya más de tres siglos. La «Incorporación temporal» del grupo quinto de poemas incorpora reliquias arquitectónicas como las de la ciudad de Numancia («A una ciudad resistente», p. 917), o monumentos escultóricos («Hijo de la mar», p. 919) o pictóricos («Las meninas», p. 924), en los cuales se revelan figuras humanas inmersas en el tiempo y en el espacio, siempre durando. El poema «Historia de la literatura» (p. 927) destaca la figura concreta de un poeta, la de Espronceda, quien llegó al borde de la muerte con su «conciencia er-

guida». Aleixandre define en este momento la función de clarividencia que se halla en el destino de un poeta: *Un poeta: una conciencia, puesta / en pie hasta el fin.* Y si Espronceda murió, se puede afirmar, sin embargo, que aún continúa ardiendo: *Y aún arde. Aunque también se apague. / Mas no importa: que otras lumbres le heredan.* La última sección del libro *Retratos anónimos* contrapone figuras humanas llevadas al lienzo, hace ya varios siglos, y minuciosamente convertidas a través del arte de la pintura en formas vivaces, con figuras vivas que realmente estamos contemplando a nuestro alrededor y que manifiestan la perduración y existencia de los rasgos vitales que encontramos en aquellos retratos anónimos. Se trata, una vez más, de manifestaciones espiritualizadas de la materia única, siempre revelándose en ondas ínfimas y oleadas amplias, silenciosamente, a lo largo del tiempo y del espacio. La conciencia poética se identifica ahora con el vasto dominio de la materia única, con su perduración indefinida, mas también con su continuada desintegración.

Si *En un vasto dominio* el poeta ha registrado cuidadosamente el empuje del aliento vital y su perduración en ondas que se suceden las unas a las otras, en los *Poemas de la consumación* (1968) (3), el poeta se detiene a contemplar su propia vida y la de otros como ondas que alcanzaron su culminación y que se hallan al borde de su completa extinción, de su desaparición, de algo que ya fue consumado. La conciencia poética es así *conciencia erguida*, conciencia clarividente que reflexivamente se tiende sobre la índole de su propio existir y conocer. El poeta tiene ante sí las imágenes de lo que él es y ha sido y al mismo tiempo no es, o ha dejado de ser. Por tal razón, predominan en estos poemas las imágenes del sueño, del ocaso y de la nocturnidad, en tanto que indicadoras de ausencia de luz y de inminente extinción de la conciencia. Las facultades del recordar de la memoria y del ver en fondos de oscuridad constituyen ráfagas de conciencia que repentinamente iluminan la naturaleza de la existencia del poeta. En el poema «El poeta se acuerda de su vida» (p. 82), el poeta duda de la consistencia de las palabras mismas, entre las cuales siempre ha vivido, y las cuales han constituido su razón de ser: *Bellas son al sonar, mas nunca duran.* La pervivencia de la visión de la amada es siempre de carácter auroral *(tu luminosa aurora)*, si bien ahora se encuentra proyectada en un fondo de negrura y es anunciadora de otra verdad, como en el poema «Cueva de noche» (p. 83):

Desde tu ser mi claridad me llega toda
de ti, mi aurora funeral que en noche se abre.
Tú, mi nocturnidad que, luz, me ciegas.

---

(3) *Poemas de la consumación* (Barcelona, 1968).

Al mismo tiempo, la forma de permanencia de la carne es primero la del sueño y luego la de la piedra muerta, como en el poema «Permanencia» (p. 95): *Pero la carne es sueño / si se la mira, pesadilla si se la siente. / Visión si se la huye. / Piedra si se la sueña.* La experiencia del amor viene a ser *beso pensado* que sonó, ardió y luego se quemó, o también la de una mar seca, con ecos que llegan de nombres ya muertos y peces putrefactos: *Y allá la mar, la mar muy seca, cual su seno y volada. / Su recuerdo son peces putrefactos al fondo* («Supremo fondo», p. 49). En el poema «Quien fue» (p. 47) el poeta sabe de su existencia por haber amado («El hombre amaba») y, por tanto, es tan sólo ahora *criatura pensada,* para quien el amor es simplemente memoria: *Amor no es lumbre, pero su memoria. / Su imaginada lumbre resplandece.*

Ahora bien, la facultad de ver viene a ser una manera de conocimiento que permite entender el sentido deleznable de la existencia. Las que antes fueron experiencias vívidas constituyen ahora imágenes desvanecidas y son una anulación de lo que pudo ser. La realidad de lo que fue es, por tanto, inexistente. La conciencia se encuentra al borde de su propio vacío:

El pensamiento sólo no es visible.
Quien ve conoce, quien ha muerto duerme.
Quien pudo ser no fue. Nadie le ha amado.
Hombre que enteramente desdecido, nunca
fuiste creído; ni creado;
ni conocido.
Quien pudo amar no amó. Quien fue, no ha sido (p. 48).

Por otra parte, la función del conocer es superior a la simple del saber (*Conocer no es lo mismo que saber,* del poema «Un término», página 41), puesto que implica una experiencia siempre continuada de nadar a contracorriente y de entender que se está retrocediendo, en tanto que el nadador va cauce arriba para desembocar, finalmente, de espaldas en la mar: *Es el final con todo en que se hunden. / Mar libre, la mar oscura en que descansan.* El poeta conoce así su propio destino, lo mismo que el de cada hombre. En el poema «Como Moisés es el viejo» (p. 18), el poeta se da cuenta que tiene delante de sí la puesta del sol, después de haber dejado atrás el alba: *Porque allí está la puesta. / Mira hacia atrás: el alba. / Adelante: más sombras. ¡Y apuntaban las luces!* El poeta, lo mismo que la figura bíblica de Moisés, proclama la vida, *desde su muerte a solas,* y muere dejando rotos los textos en la tierra con los cabellos ardidos y *quemados los oídos por las palabras terribles.* Ante la muerte inminente, insinuada en el ocaso que él ahora contempla a ras del horizonte, puede él

percibir el límite y lo que vendrá ya para otros: *Un hormiguear de juventudes, esperanzas, voces. / Y allá la sucesión, la tierra: el límite. / Lo que verán los otros.* En el poema «Pensamientos finales» (p. 104), cuyo título es indicativo de un acto final de conciencia, el poeta puede contemplar su propio pensamiento lentamente cayendo, en la misma forma en que caen las hojas de los árboles que la tierra espera:

Mientras la sobria tierra las espera,
abierta. Callado el corazón, mudos los ojos,
tu pensamiento lento se deshace
en el aire. Movido suavemente. Un son de ramas
finales, un desvaído sueño de oros vivos
se esparce... Las hojas van cayendo.

Finalmente, en «Olvido» (p. 105), la anticipación consciente del morir se resuelve en una identificación de contrarios y en la final abolición de la facultad de la memoria:

Está y no estuvo, pero estuvo y calla.
El frío quema y en tus ojos nace
su memoria. Recordar es obsceno;
peor: es triste. Olvidar es morir.

El cese de la existencia del poeta queda registrado por el paso de su sombra: *Con dignidad murió. Su sombra cruza.* Es evidente que, en *Poemas de la consumación,* la poética hace un balance de su propia experiencia del conocer a través de la vida y cobra conocimiento del hecho de su inminente extinción. Las imágenes de la nocturnidad sirven de fondo a los destellos de una inteligencia que aún continúa enviando sus luces.

En el más reciente libro de Aleixandre, *Los diálogos del conocimiento* (1974) (4), la conciencia poética se proyecta desde una perspectiva de vida terminada que implica el cese de la más profunda manera del conocer, puesto que ya no hay la posibilidad del continuado descubrimiento que resulta del hecho mismo del vivir. Sólo existen sombras, formas petrificadas, cuerpos gélidos, pensamiento puramente pensado, saber abstracto, el cual se halla falto de participación vital. Sin embargo, el hecho de que los poemas se desarrollen como diálogos indica que hay en todos ellos una estructura dialéctica de oposiciones entre personajes que constituyen polarizaciones extremas, a saber, las de vida-muerte, juventud-vejez, plenitud de conciencia-ausencia de conciencia, conocer-saber. El conocimiento poé-

(4) *Diálogos del conocimiento* (Barcelona, 1974).

tico en *Los diálogos del conocimiento* se deriva así de estas yuxtaposiciones dialogantes de dos maneras radicalmente opuestas de ser de la conciencia. Por esta razón, cada uno de los diálogos presenta una pareja de personajes que se hallan situados en estas dos posiciones extremas del ser y del no ser, o bien una pareja de personajes que monologan o arguyen sobre la esencialidad del conocer.

En el diálogo «Dos vidas» (p. 91), por ejemplo, se hallan contrapuestos dos personajes jóvenes, «Joven Poeta Primero» y «Joven Poeta Segundo», cuya manera de conocimiento del mundo se halla determinado en direcciones contrapuestas. En el primer caso, el poeta contempla el mundo con el dominio exclusivo de su vida mental, a través de la presencia de la idea pura, del ejercicio de la contemplación en soledad, de la indagación de la razón numérica de las cosas, y completamente sordo a las voces de las cosas que lo rodean (*De espaldas a la mar, ciegos los ojos, / tapiado ya el oído, a solas pienso,* p. 100). Por tal razón este poeta duda, en última instancia, si su conocimiento corresponde a la realidad: *¿Miro o lo sé? Si callo está visible.* En cambio, el Joven Poeta Segundo se inmerge desde un principio en el rumor de su ciudad y se asoma al latido vivo del tiempo (*¡Cómo latía el tiempo ante mis ojos,* p. 96) para captar *en su porción concreta* la infinitud del universo. El mundo se presenta así como un verdadero *sendero para el conocimiento,* en el cual él tiene la verdadera experiencia del andar, que equivale a la de ser: *Qué misterioso andar. ¡Andar o ser!* A diferencia del Joven Poeta Primero, que evita el contacto con las gentes, el Joven Poeta Segundo descubre en el intercambio oral por la palabra una fuente de sabiduría: *Oh la visitación del habla dulce / que un labio dice y un oído escucha. / Era en principio el verbo, y fue la luz* (p. 99). Gracias a esta saturación de vida en plenitud, este último hace la conquista de la libertad: *La libertad se ha abierto para el mundo.*

La indagación de la naturaleza del vivir y del existir, en oposición a la experiencia de la ausencia de vida y del no ser, se halla proyectada en la yuxtaposición monologante de los personajes «El Viejo» y «La Muchacha», en el diálogo «Después de la guerra», de la sección cuarta del libro. Para La Muchacha, sentirse viviendo equivale al conocimiento de su propia existencia y de la del mundo que la rodea (*Algo me dice que yo vivo, y / si vivo existe / el mundo,* p. 77). Ahora bien, vivir es sentirse viviendo en la plenitud de los cinco sentidos, dentro de un intercambio constante de sensaciones y percepciones. Para ella, el color de las flores (sentido de la vista) que llevaba en la mano (tacto) da olor *(olores, daba el color),* al mismo tiempo que sus labios se abren para cantar con las criaturas *(El agua, arpegios, /*

espumas, ruiseñor. Conmigo hermosos, / hermanos, musicales). Además, su propio respirar le permite sentirse como flor (*Como una flor me siento y vida esparzo,* p. 75) y tener la experiencia de nacer juntamente con el alba. En su comunicación directa con el universo cósmico puede advertir, al mismo tiempo, que siente en sí misma el latido de las estrellas y que la luz de estas últimas es carne como la suya propia. La germinación del nuevo día se realiza dentro de ella, a través de sus sentidos que amanecen y de una vida que se propaga dentro de ella misma: *Pues está en mí y en ella yo estoy viva* (p. 78). La percepción del bulto que ella puede tocar es garantía de existencia continuada y de superviviencia en el futuro:

Este grito es mi luz. El hombre existe.
Tú y yo somos el hombre. Sí, ha vivido,
pues vivirá. Mañana ya ha nacido,
pues aquí estoy. Mañana, y hoy, y ayer.

Por otra parte, el personaje El Viejo aparece desposeído de sus sentidos, en horrible soledad. Su percepción mental se proyecta a una tierra desprovista ya de hombres, en la que él mismo se siente identificado con ella, con una edad que es la de ella misma (*Mi edad, la de la tierra,* p. 74). Su única posibilidad de conocimiento es la de un mundo pensado y, por consiguiente, vacío (*Ahora el mundo vacío está vacante / y un pensamiento es, pero no humano,* p. 75). Su frente es tan sólo piedra y todo lo que puede oír es apenas una memoria, pues ya en el árbol *no hay hojas ni alas.* Para El Viejo, la soledad del mineral es un pensamiento que también es inexistente si *el hombre no vive.* El, por su parte, será también inexistente si no es pensado por alguien. Finalmente, El Viejo, a diferencia de La Muchacha, se da cuenta de la desaparición del mismo tiempo:

Lejos estoy. Muy lejos. No en espacios,
sino en tiempo. Ayer murió.
Mañana ya ha pasado.

Tan sólo queda la voz de El Viento, el cual proclama la muerte del hombre: *Pues todo el hombre ha muerto.* La perspectiva del conocimiento entre estos dos personajes acentúa una manera de ser de la conciencia en momentos distintos del vivir, pero también en estadios sucesivos en la continuidad de la vida sobre la tierra.

Asimismo, en el diálogo de «Los amantes viejos», los personajes El y Ella confieren la perspectiva del conocer y del saber, desde el ámbito de dos conciencias que ya han vivido la plenitud de la vida y que tan sólo perciben ecos de sonidos y rozamientos de sombras

y de luces. Para Ella el mundo sigue constituyendo una invitación a la vida *(El ruiseñor invita)*, de la cual ella lejanamente participa, aun sea en el brillo de la luz que como un eco se refleja en sus dientes (*Existir es brillar*, p. 21). Su sentimiento de seguir siendo se reafirma con la certeza de haber sido hermosa y con la continua espera de su acompañante a quien sigue aguardando (*Y aguardo. Aquí quedamos, junto al bosque. / Se fue, le espero. Oh, llega*, p. 23) y por el cual ella sigue sintiéndose vivir, a pesar de haber sido su paso un relámpago de amor: *Aquí le espero. Soy vieja... Ah, no, joven me digo, / joven me soy, pues siento. Quien siente vive y dura*. Para ella el vivir fue el equivalente del amor, hasta el momento en que se siente acabando:

Está al llegar, y acabo. Tanto esperé, y he muerto.
Supe lo que es amar porque viví a diario.
No importa. Ya ha llegado. Y aquí tendida digo
que vivir es querer, y siempre supe.

Para el personaje El, por el contrario, la vida ya cumplida se resuelve en un mirar a nadie y un tocar la nada: *El ojo ciego, un cosmos ve. ¡No viera!* La verdad se presenta helada bajo la categoría de pensamiento en duda: *Soy quien duda* (p. 21). A su vez el pensamiento puede perdurar en la oscuridad, a diferencia del sentimiento que se revela en luz:

El sentimiento es luz,
la sangre es luz. Por eso el día se apaga.
Pero la oscuridad puede pensar, y habita
un cosmos como un cráneo. Y no se acaba;
como la piedra. Piensa, luego existe.
Oh pensamiento, en piedra; tú, la vida (p. 24).

El conocer es, así, experiencia vital que se da en el brotar del amor, al paso que el saber es forma de pensamiento, equivale a una experiencia del morir: *Aquí viví, y he muerto. / Calla: Conocer es amar. Saber, morir* (5).

Los últimos tres diálogos, agrupados bajo la sección séptima del libro ponen de presente la naturaleza del conocimiento y la posibilidad de apercepción del mundo por la conciencia con una intención de carácter epistemológico. En el diálogo «Yolas el Navegante y Pedro el Peregrino» (p. 133), el conocer del primero se halla caracterizado por la fluidez del elemento agua, siempre en movimiento y

(5) Véase la distinción que hace Guillermo Carnero entre «saber» y «conocer» en la última poesía de Aleixandre, «Conocer y saber en *Poemas de la consumación* y *Diálogos del conocimiento*», en *Vicente Aleixandre* (recopilación de José Luis Cano) (Madrid, 1977), páginas 274-282.

cambiante a la vez que en reposo (*el agua es lo mudable que nunca cambia,* p. 136), a diferencia del segundo, cuyas características son las de dureza del elemento piedra. Yolas el Navegante va ligero como la espuma y ha nacido del mar y de la noche profunda. Su destino es rodar con la mar y hallarse ubicuamente en direcciones opuestas con las estrellas en la frente: *Soy el Norte y el Sur. Las estrellas cintilan.* Yolas, además, es joven perpetuo *(Soy joven, mas nací siglos hace)* y ha contemplado el amor de los amantes, desbordado *como un río en los llanos.* Su luminosidad, ardor y agitación, dentro de su quietud, le confieren el ansia de permanencia en su ser: *Amo lo que no muda y cambia, pero siempre es lo mismo. / La mar. Agitación / de lo quieto y ardiente, en espumas o en llamas* (p. 137). Finalmente, su calidad de navegante perpetuo sobre el mar lo identifica con el movimiento acelerado, a la vez que con la quietud y el desbordarse sobre playas:

> *Yo navego. Peces volantes llévanme*
> *como al rayo la luz, como la aurora al pájaro.*
> *Y si ya no me muevo mientras bogo es que ruedo*
> *como el lomo del mar. En las playas me esparzo* (p. 138).

Al signo aventurero, fluido y abierto de Yolas al Navegante se halla claramente opuesto el destino y configuración de Pedro el Peregrino. Es evidente que este último personaje conlleva una significación que se encuentra vinculada a la manera de ser de la conciencia en el saber dogmático religioso. El mismo nombre de Pedro se halla referido etimológica y simbólicamente al nombre y textura de la piedra. En su peregrinación (designio relioso), Pedro busca en la tierra (a diferencia de Yolas, cuyo rodar es siempre sobre el mar) *esa sombra profunda que es el estar sin término.* Esto es, Pedro va en busca del saber y del ser incambiable, el cual *hecho tierra reposa.* Tal ente reina en la sombra, en una casa de piedra: *mas su casa es la piedra.* De esa manera, el final destino de Pedro es el de *adorar la piedra,* en la cual habita Dios. Ahora bien, el misterio de la divinidad se resuelve también en la naturaleza de la piedra, hecha explícita en formulaciones categóricas:

> *Padre, tú eres la piedra. O más: la piedra es, sólo.*
> *Piedra sola y eterna, que ella basta, y perdura.*
> *Ella canta. Yo no veo a los pájaros sino a su sombra en tierra* (p. 138).

El destino de Pedro es, así, el de identificarse con la piedra, dentro de la cual él nace con un nacimiento que es al mismo tiempo muerte: *Con la piedra en los labios descanso al fin. Adoro. / Respiro*

piedra. ¿He muerto? He nacido. / Estoy quieto. No hay duda que la perpetua aventura de Yolas el Navegante y la peregrinación terrestre de Pedro el Peregrino apuntan a dos modalidades de la conciencia, a dos maneras de apercepción consciente, la fluida y desbordante del conocer poético, y la rígida y esquematizante del saber estático religioso.

El diálogo «La sombra» proyecta más nítidamente una estructura de carácter dialogante entre los dos personajes «El Padre» y «El Niño» sobre la naturaleza misma de la conciencia y la posibilidad del conocer y del saber. Para El Niño, su existencia prenatal participaba de un radio de conciencia de mayor amplitud: *Mucho antes de nacer yo era conciencia en alguien. / Era la vida toda, sin su límite pobre* (página 127). El acto de nacer equivale a atracar «como sombra» en la noche. El silencio de la llegada se halla interrumpido, sin embargo, por su propio llanto *(Un silencio. Pero ahora era un llanto).* Su actividad consciente en el amar, en cuanto él crece, viene a ser sólo un pálido reflejo del foco central *(la estrella),* revelado a través de *sus rayos muertos* y, por tanto, lejanamente distante del origen: *así llegué de lejos, como de un astro extinto.* En su edad de crecimiento, El Niño puede contemplar otras sombras y, sobre todo, la de su propio padre, por quien surgió a la vida, aunque éste es inexistente, tanto por su calidad de sombra como por la ausencia de verdadera paternidad de la conciencia: *Pues quien nace está solo, y quien mintió dio vida.* El Niño anhela estar asido a una sombra, esto es, a un padre, a la *conciencia creadora* que debiera haber sido su origen. Con todo él es, en realidad, por obra del azar: *Porque el azar me impuso.* Así El Niño no ha sido verdaderamente concebido por su padre, aunque haya sido arrastrado por él a una forma precaria de existencia: *Pero tiento y no toco tu vida. Ah mentido / padre que no quisiste pero aquí me arrastraste.* Su nacimiento ha sido impuro por esta razón y sólo es posible tener conciencia de la existencia de la madre, a saber, la tierra misma, de la cual uno no puede desprenderse: *Se nace de una madre que jamás nos desprende.* Para El Niño la única posibilidad de ser es el ser con ella. La existencia del padre es una mentira y el nacimiento del hijo surge del odio de su padre para con él, puesto que no puede haber una verdadera compenetración con aquél, a quien quisiera querer: *Nací para quererte. Para perpetuo estarte / y que tú me estuvieras, padre por siempre, y fuéramos.* Tanto El Padre como El Niño cumplen la función de ser conciencia el uno del otro, pero sólo en sueños. El destino de El Niño es el de volver a la madre común, a la tierra, de la que verdaderamente él ha nacido. El personaje El Padre, por su parte, se siente como sombra

que ignora verdaderamente la vida, y su acto de engendrar termina en el vacío: *Hoy / acaricio un vacío.* Su conciencia de ser es equivalente a la de no ser *(Lo sé: no soy. Ni he sido)* y la luz que él fue, en el acto de engendrar por el placer, procedió de una luz extinguida, no transmisora de sí misma: *Fui una luz, si así digo, / pero no fui una luz, sino el pabilo ahogado.* El acto de engendramiento tan sólo puede crear *el sueño de quien en él se extingue,* y del cual nace la muerte: *Y muerte nace.* Es decir, los dos personajes, El Niño y El Padre, formulan, a través de sus imágenes, la precariedad de la conciencia humana, destinada a sentirse como sombra que tiene la apercepción de otras sombras y que carece de la posibilidad de una verdadera solidaridad, en el acto de su aparición en este mundo, al cual llega en irreductible soledad. La conciencia poética percibe su nacimiento y su final destino, en su compenetración con la madre tierra, común origen de todas las conciencias, de la cual ellas tienen su verdadero origen y con la cual han de identificarse al final. No hay duda de que en esta manera de visión se encuentra un reflejo de la filosofía existencialista.

Por último, el diálogo «Quien baila se consuma» plantea la apercepción de la conciencia al nivel de la realización artística. El personaje El Bailarín se define a sí mismo no como concepto *(Nunca un concepto),* sino como *una proposición concreta en sus colores.* En virtud de la posición tensa de su cuerpo, se dispara como flecha: *Mi cuerpo es la ballesta en que la piedra yérguese; / y el arco, y soy la flecha: un pensamiento huyendo.* Al sonido de la música su cuerpo indaga *temeroso y brillante,* y como espuma primera de un mar salobre se irisa sobre su cresta revelando un mundo, cuyo nombre, o sus hechos, se manifiesta en sus labios ardidos. Por fin, mientras bailaba, El Bailarín dormía o soñaba *(Yo he dormido mientras bailaba, o sueño)* para ofrecer al final la fragancia y los visos de las formas plásticas, pero también el instrumento que mata y su propio cuerpo consumido: *Con la rosa en la mano adelanto mi vida / y lo que ofrezco es oro o es un puñal, o un muerto.* Esto es, El Bailarín se revela como conciencia artística actuante, como ejercicio intenso de su arte que se resuelve en un progresivo consumirse suyo. En cambio, El Director de Escena percibe el arte como idea *(La escena es una idea, y el pensamiento abrasa),* si bien puede hacer que El Bailarín arda al ritmo de su cuerpo para que todos participen de ese consumirse:

> *Bajo la malla un grito corporal es el ritmo*
> *y con mi mano tomo la forma y ahí se quema*
> *para todos. Y dos, consumados, aplauden* (p. 145).

Sin embargo, la concepción de El Director de Escena, aunque no sea fácil, se halla fuera del ámbito del ejercicio artístico y se revela en formas tristes o marchitas: *Concebir nunca es fácil. Coro o tristeza inmunda / que cual rosas marchitas desfila sordamente.* Los dos personajes revelan, por consiguiente, aspectos alternantes del mundo del arte que corresponden a modalidades distintas de la manera de ser de la conciencia, en el plano de la creación artística. Los *Diálogos del conocimiento* van descubriendo así, a través de imágenes actuantes y reflexivas, la capacidad y extensión que tiene la conciencia poética de revelarse a sí misma como vía e instrumento del conocer y del saber. Los *Diálogos* constituyen una indagación metafísica en la naturaleza del conocer poético y, por ende, en la esencia de lo humano.

El poeta Vicente Aleixandre ha explorado así, con la amplitud y profundidad de su conciencia poética, el misterioso empuje del hálito vital, la fuerza expansiva del amor pasional en fusión con el cosmos, el resplandor paradisíaco del universo creado. Con iluminada clarividencia ha señalado, además, la soledad del hombre en el cosmos, su destino de temporalidad y la final extinción de la conciencia individual. Por otra parte, la conciencia del poeta se ha vertido sobre sí misma para indagar la naturaleza del conocer y del saber poéticos y ha descubierto en el amor compasivo una fuente de sabiduría para la vida de los hombres sobre la tierra.

GUSTAVO CORREA

Yale University
163 Hepburn Road
Hamden, CONNECTICUT 06517
(USA).

«ELITES», VANGUARDIAS Y SURREALISMO EN ESPAÑA DURANTE LOS AÑOS VEINTE

En un libro escrito unos veinte años después del nacimiento del movimiento surrealista francés y que constituye una acerba crítica de la mentalidad irracional en literatura, Julien Benda reconoce a regañadientes y deplorándolo que el público ha dado su visto bueno a la estética preconizada por los surrealistas y a la doctrina que la sustenta. Lo que pasa, dice, es que lo que en un principio era una *élite* se ha convertido en un *pueblo* (1). Obviamente esto no ocurrió en España, y la vanguardia surrealista, caso de haberla habido, se ha quedado en vanguardia. Desde unos quince años, los críticos que han estudiado este tema, bastante controvertido por cierto, suelen opinar que el movimiento existió en España, y que tuvo una producción más que regular (2). Sin embargo, hay que reconocer que esta apreciación de la crítica tardó en producirse y que, incluso ahora, no sería inoportuno un estudio global del movimiento vanguardista español de esos años, como lo indica José Carlos Mainer en su libro *La Edad de Plata* (3). No pretendemos abordar aquí esta tarea, sino más bien indicar algunas razones posibles del menor impacto social del surrealismo español, cuya existencia no ponemos en tela de juicio en absoluto, sino más bien todo lo contrario, ya que consideramos que la mentalidad surrealista puede tener en los años venideros un cierto porvenir en España.

1. Desde el punto de vista de la estructura de clases, nos parece determinante la menor implantación nacional de la pequeña burguesía en España (clase principal de producción de la *intelligentsia).* Bajo este aspecto, Cataluña presenta una cierta semejanza con Francia, entre las regiones de la Península, la que ha dado el surrealismo más coherente. Dada la debilidad constitutiva de esta clase base de la *intelligentsia,* se deduce, para sus vanguardias, una caren-

(1) *La France byzantine,* París, Gallimard, 1945, p. 167.
(2) Ver las obras de Bodini, Ilie, Morris, Corbalán, Moreno Galván, Marco, Zerbib, etc.
(3) Los *Libros de la Frontera,* Barcelona, 1975, p. 314.

cia de coherencia y un aplomo menor que en el país vecino. La propiedad pequeña y media de la tierra, industrial y comercial, era mucho más difundida en Francia que en España, y había ido creando, por diferentes mediaciones, un espíritu dominante de puritanismo, racionalismo estrecho y ahorro tiránico contra el cual, periódicamente, se alzaban las vanguardias, el surrealismo entre ellas.

2. Por otra parte, el surrealismo fue también una reacción contra más de un siglo de un etatismo cada vez más creciente que había conseguido, a través del sistema parlamentario, de la Administración, de la justicia y especialmente de la educación (laica, republicana y obligatoria) tomar una parte cada vez más considerable en la vida de la sociedad civil francesa, acrecentando, por tanto, en los rebeldes la fuerza y cohesión del rechazo. De ahí la tonalidad a veces abiertamente *anarquizante* de los manifiestos, manifestaciones y creaciones surrealistas. El sistema educativo etático francés, a la vez potentemente nivelador y jerarquizado, en cuya cúspide funcionaban esas máquinas de crear intelectuales «fieles servidores del Estado» que eran *la Sorbonne, le Collège de France, «Normal Sup»* et *«Polytechnique»,* condicionó básicamente la rebelión surrealista, obligándola a ser tan unitaria, tan rígida, tan «totalitaria» como él mismo. Evidentemente, en España, ni el Estado, ni el sistema educativo presentaban estas características: los poderes particulares de la nobleza, de la Monarquía, de la Iglesia, del Ejército, así como las tendencias separatistas de las regiones, minaban la potencia del Estado, el cual debía además practicar el tira y afloja caciquil y no poseía aún una red educacional capaz de difundir una ideología jacobina mínima (4). Esta tarea la realizaba la ILE, pero tangencialmente a la vida oficial y en pequeña escala; en cuanto a la enseñanza libertaria, no fomentaba, al parecer, entre sus adeptos ideas favorables a un crecimiento del unitarismo etático.

3. Dentro del mismo orden de ideas, otro freno al desarrollo de un movimiento surrealista potente y coherente en España sería la amplia difusión de la ideología católica por el país, generadora, entre otras, de dos consecuencias: primera, que disputaba terreno a la formación de un Estado laico fuerte, estilo francés, capaz de multiplicar por X los recursos de la pequeña burguesía, y segunda, que se difundía por *toda* la sociedad civil (con matices según profesiones, clases, regiones y sexos), y en el seno de cada familia, a menudo por medio del elemento femenino, aunque el padre fuese liberalote y ateo, contribuyendo así a reforzar el consenso a través

(4) Síntoma de esto es la Liga de Educación Política, entre otras cosas.

de los mil y un vínculos irracionales de la vida cotidiana. Atestiguan muchísimas obras de teatro, ensayos, memorias y novelas la fuerza del entramado social y familiar en que estaba cogido el intelectual: el soltero bohemio e iconoclasta de Madrid o de Barcelona solía tener una madre (o una compañera) «sacrificada» quien le cosía el calcetín, le preparaba la croqueta y rezaba por «¡este hijo mío!», de la misma manera que el profesor radical y anticlerical acababa casándose con su novia formal, quien resultaba muy a menudo ser una reserva espiritual de los valores cristianos del Occidente.

Recordemos, a este propósito, que buena parte de los miembros de las vanguardias de los años veinte, especialmente los de la generación poética 1925-27, habían estudiado en colegios religiosos y varios de ellos en los de la Compañía (5).

4. Otro factor determinante en el debilitamiento de un posible surrealismo español era la existencia en España de un amplio sector de la sociedad (proletariado industrial en Cataluña, Aragón, y campesino en Andalucía, Levante, Rioja, etc., así como pequeños campesinos tocados de la Idea) que profesaba una visión del mundo *libertaria* y luchaba a través de organizaciones anarcosindicalistas. Esto acarreaba, en lo que concierne a nuestro tema, dos consecuencias principales: *a)* Los surrealistas españoles difícilmente podían desarrollar en sus teorías y en sus creaciones el *cariz anarquizante* (anti-Estado, anticapitalismo, anticolonialismo, anticlerical furibundo, etcétera), dimensión fundamental del surrealismo francés, pues corrían el riesgo de acercarse peligrosamente al mundo libertario y de ir perdiendo su identidad de grupo vanguardista; tal impedimento les despojaba *ipso facto* de esa aureola de «hombres nuevos» y de héroes regeneradores del podrido mundo burgués que coronó al grupo surrealista en sus principios en Francia. *b)* De la misma manera que desactivaba en gran medida un posible mesianismo antiautoritario, la presencia del universo anarquista quitaba también fuerza a la difusión de un posible mensaje de *contra-moral:* «amour fou», explosión libidinal, etc. En el mundo libertario español se recomendaba el amor libre y la acción directa (aparte del pesario y del naturismo), reglas éstas que rechazaba ya el proletariado francés de los años veinte, deslumbrado por las excelencias de la moral pequeño burguesa (ahorro erótico y monetario, o sea, puritanismo y *Caisse d'Epargne).* De allí la resonancia del clarinetazo surrealista en un país que iba camino de ahogar todas las *pasiones,* salvo la de *l'épargne* y de la *cuisine au beurre.* En cambio, en lo que concierne

---

(5) Véase Mainer: *Op. cit.,* p. 213.

a la homosexualidad, allí sí que el vanguardista español podía haber debelado un tabú que era enérgicamente defendido por los anarquistas, pero este tema no fue prácticamente abordado con franqueza ni con audacia por ningún surrealista español (ni francés, añadamos) y si llegó alguno (pensamos en Lorca) a escribir sobre el tema, todavía quedan inéditas estas obras, merced a la voluntad de la familia y al peso de la sociedad. En la mayoría de los casos la homosexualidad se sublimó a través de los cómodos mecanismos de la sociedad española, *ghetto* juvenil, tertulias, ateneos, bromas colectivas (en las que los orines desempeñan un papel notable), banquetes y celebraciones periódicas.

5. La participación de España en el conflicto mundial, como circunstancia coyuntural, contribuyó indudablemente a no permitirle participar de este mecanismo compensatorio que se pone en marcha después de las grandes matanzas bélicas: la exaltación de lo genesíaco, el gozo de vivir, la explosión emocional, el enconamiento de la rebelión juvenil. Aquí no nos parece inoportuno recordar que las dos grandes guerras con matanza de millones de hombres (la Napoleónica y la de 1914-18) que conoció Europa entre 1800 y 1920 fueron seguidas de grandes trastornos en las mentalidades y de una crisis muy aguda en los ideales de la juventud, especialmente de la juventud intelectual (Romanticismo, Dadaísmo y Surrealismo). En su novela *Les Illusions Perdues,* Balzac recalca el recrudecimiento pasional que acentúa el corte generacional: «... Nada demuestra tan abiertamente el ilotismo a que había condenado la Restauración a la juventud. Los jóvenes que no sabían en qué emplear sus fuerzas no las desperdiciaban sólo en el periodismo, en las conspiraciones, en la literatura y en el arte, las disipaban en los excesos más extraños, de tanta sabia y exuberante potencia como había en la Francia joven. Trabajadora, esta bella juventud quería el poder y el placer; artista, quería tesoros; ociosa, quería ejercitar sus pasiones; de cualquier manera, quería un sitio, y la política en ninguna parte se lo dejaba...»

En cuanto al período que nos ocupa, tenemos el testimonio de Robert de Traz en un libro que, a pesar de ir destinado a explicar el fracaso de la S. D. N., no deja de describir perfectamente el fenómeno: «... Si bien la generación que vivió la guerra creyó encontrar al fin el reposo en el orden decretado en Viena y en Versalles, una parte de la juventud que le sucedió sintió una inquietud que no previeron los diplomáticos: irritada por unas fórmulas en las que no se reconocía a sí misma, decepcionada por la disparidad entre promesas y hechos, ávida de ocupar su sitio a su vez, esta juventud se ha

rebelado; en varios países deseó e impuso formas nuevas de sociedad, una idea distinta del hombre... No se repiten, pues, únicamente las circunstancias, sino, en cierta medida, los hombres también. Con cien años de distancia, suenan las mismas palabras, se reproducen las mismas actitudes, y parece como si, ante nuestra mirada, por un curioso efecto de óptica, se reencarnara el pasado...» *(De l'alliance des rois à la ligue des Peuples. Sainte Alliance et S. D. N.)* (6).

Para acabar con este punto, que requeriría mayores explicaciones, añadamos que, oscuramente, la juventud atribuía a los padres, a la Patria, la iniciativa de tales genocidios, y, en un proceso de percatamiento inconsciente, desvalorizaba las superestructuras de la sociedad (entre otras la moral y la ideología del *establishment),* rehabilitando los impulsos libidinales y la figura de la madre, e insistiendo en su faceta benéfica y protectora: de ahí una de las raíces de un relativo culto a la Mujer en el Romanticismo y en el Surrealismo.

* * *

Con estas cinco precondiciones, exteriores al grupo intelectual como tal, que acabamos de señalar sólo pretendemos evocar algunos aspectos del entorno socio-psíquico del nacimiento de un surrealismo español. Ahora quisiéramos, esquemáticamente también, indicar alguna que otra de las determinaciones *internas* del grupo que condicionaron igualmente su participación en la vanguardia surrealista.

Puede decirse que en las sociedades que solemos observar desde este punto de vista (principalmente el mundo occidental y Rusia), en diversas *élites* (políticas, militares, técnicas, pedagógicas, religiosas, reflexivas, artísticas, etc.) funcionan con un apéndice complementario que son sus vanguardias: éstas son el conducto principal que permite, o más bien fuerza a aquéllas a aceptar la *innovación* (sea técnica, ideológica o estética), facilitando el mecanismo de readaptación constante a la realidad. De la calidad de sus vanguardias, de su sensibilidad y fiabilidad depende en gran parte el valor de la *élite* correspondiente. Los períodos de exuberancia vanguardista son los de grandes trastornos en la visión del mundo dominante (ideología y valores), momentos en que crece la utopía, al disminuir la capacidad de la *topía* para mantener un cierto equilibrio de satisfacción entre aspiraciones contrarias (libertad/sometimiento, destrucción/construcción, etcétera). Cuando la innovación vanguardista es operativa, cuando *conviene* (es decir, cuando permite reducir el desfase entre la visión que de la realidad se tiene y esa misma realidad), entonces es cuando la vanguardia ha logrado su meta, pero también es en este mo-

---

(6) Grasset, París, 1936, p. 10.

mento cuando suele descomponerse y pasar a formar parte de la *élite*. Hay que tener en cuenta que este proceso se efectúa en el tiempo y que, entre tanto, las vanguardias envejecen, dejando espacio para otro hito generacional. Como lo decíamos al principio, Julien Benda, en ese libro que escribió entre los años cuarenta y uno y cuarenta y cuatro, reconoce, mesándose amargamente los cabellos, que el surrealismo ha triunfado y que ha invadido a toda la literatura francesa, transformándose en la estética dominante del decenio, y desapareciendo, por tanto, como tal vanguardia. Otro tanto podría decirse del cubismo, del hiperrealismo, del marxismo, del existencialismo, del estructuralismo y, pronto ya, de los jóvenes filósofos.

Pero para que este mecanismo banal funcione con toda eficacia es menester que las *élites* tengan un cierto peso social, una fuerte homogeneidad y, naturalmente, alcancen un volumen crítico en la sociedad dada, condiciones estas tres escasamente reunidas en el caso español que nos ocupa.

Sin embargo, una coyuntura aparentemente favorable se presentaba en el caso de las vanguardias surrealistas en España: éstas surgían después del (relativo) fracaso de otras «vanguardias» importantes del país: los intentos *revolucionarios* de las Juntas Militares de Defensa organizadas en torno al coronel Benito Márquez (junio de 1917), las veleidades neo-constitucionalistas de los parlamentarios en Barcelona (julio), la escasa ejemplaridad de la estrategia huelguística de la coalición CNT/UGT (agosto), el estancamiento de las esperanzas electoralistas de los socialistas (1919-1920) y la caída de la agitación anarquista en Barcelona y Andalucía (1922). Pero, en vez de sentirse animadas a recoger sistemáticamente la antorcha de la acción y de la teoría revolucionaria en su propio plano, el de la creación estética, solamente pudieron las vanguardias surrealistas españolas llenar el firmamento con estrellas fugaces y meteoritos, cuando acaso hubieran podido dar nacimiento a un nuevo universo. Pudo más el ambiente juvenil, el juego, la bohemia imaginaria, la vida pacata, el cacicazgo de los padres, de los abuelos o de los hermanos profesores (Ortega, Juan Ramón o Diego), o el cordón umbilical del folklore regional y la reticencia a la introspección.

Para resumir este punto, digamos que el vanguardista surrealista español *no hacía secesión:* ni el *Catecismo del Revolucionario* de Netchaev era su libro de cabecera, ni anhelaba entregarse a la *Imitatio* de Rakmetov (7): la Metanoïa le era ajena.

---

(7) Héroe positivo ideal del *Qué Hacer* de Tchernychevski. Sobre este punto, véase el capítulo VI titulado «L'intelligentsia» y el capítulo siguiente «L'Homme Nouveau», de *Les origines intellectuelles du léninisme* de Alain Besançon, Calmann-Lévy, París, 1977, páginas 99-130.

Esta misma inapetencia al mesianismo surrealista de los vanguardistas españoles (8) es uno de los síntomas que indican que la intelectualidad española no llevaba muy adelantado el proceso de su constitución en clase: este proceso empezó a realizarse a partir del año treinta y se aceleró durante los años de radicalización republicana, a un ritmo cuya rapidez era función de la ocupación de puestos en la burocracia del Estado, o de los partidos, sindicatos y organizaciones culturales afines. Este proceso de nacimiento de la *clase* intelectual se ha proseguido durante el franquismo, acelerándose en los años del desarrollo. Pero, como dice Iván Szelenyi (9): «... Si bien es probable que la verdadera *intelligentsia,* desde los magos de las sociedades tribales, pasando por los sacerdotes y los monjes de la Edad Media, hasta los revolucionarios bolcheviques del siglo XIX y de principios del XX, o los tecnócratas planificadores de finales del siglo XX, siempre ha tenido ganas de monopolizar el poder, esta meta sólo llega a ser realista con la creación de las instituciones de las economías redistributivas socialistas de Estado...» (10).

El surrealismo francés, por muchas razones y por algunas de las que hemos descrito en las páginas anteriores, resistió mejor que el español a la diáspora hacia el marxismo, a pesar de la pérdida de Eluard y Aragón, y siguió ejerciendo su función crítica, como lo anotaba Benda en 1941. Desde entonces ha permitido la génesis del movimiento situacionista, crítico humorista de las ridiculeces neo-totalitarias. En España puede decirse que no parece haber dejado muchos hijos, sino un recuerdo poético, y una polémica. Pero, precisamente, el mismo renacer de esta preocupación por el surrealismo español desde hace unos quince años y la resonancia que tuvieron recientemente en España las representaciones teatrales de obras de Alberti y de Arrabal y el acento nobeliano puesto en la obra de Aleixandre indican que el propio desarrollo de la sociedad española y la ideologización unitaria de las *élites* actuales acaso vayan sentando las bases de un neosurrealismo.

EVELYNE LOPEZ CAMPILLO

5, rue de Saclay
92 CHATENAY-MALABRIS (Francia)

---

(8) Encontramos acentos que parecen desmentir esta idea en Giménez Caballero y en Dalí, por ejemplo, pero suenan más a postura que a fe profunda.

(9) «La position de l'intelligentsia dans la structure de classe des sociétés socialistes d'Etat», en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales,* París, núm. 22, junio 1978, p. 62.

(10) Después, claro está, de unos años al principio del socialismo de Estado en los que la *élite* dirigente tiraniza a la *intelligentsia.*

1944: DOS CAMINOS PARA LA LIRICA ESPAÑOLA

El año 1944 fue maduro de inicios y logros para la poesía española. Y aun siendo como fue un año de tanta lobreguez histórica —dentro y fuera de nosotros— no me parece erróneo afirmar que en él empezó la poesía española de la hora presente. La misma en cuyas secuelas —transformadas, animadas, deformadas, ampliadas— aún vivimos.

La España del exilio —vedada entonces para los que aquí vivían— sigue creciendo la voz de sus poetas, desasidos de un presente infortunado, pero unidos a la tradición de la lengua; y así 1944 es el año en que Luis Cernuda concluye *Como quien espera el alba* (publicado, por primera vez, en 1947, en Argentina), quizá el primer gran hito de su plena madurez poética. (Libro que contará luego entre los más apreciados del poeta, por su perfecta fusión de eticismo y lenguaje, en la hora de su revalorización española, obra de la llamada segunda generación de *posguerra.)*

Rafael Alberti publica en 1944 *Pleamar,* su segundo libro del destierro; y también en Buenos Aires, se editan ese año *Las ilusiones* de Juan Gil-Albert, un poeta perdido entonces para su patria, tras el inicio, cortado por la guerra, de una original carrera literaria. En México, León Felipe publica otro más de sus muchos libros, *Parábola y poesía,* y Jorge Guillén termina la tercera edición de *Cántico* —que saldrá a la luz al año siguiente.

Mientras, dentro de España, la generación de 1936 —tan limitada por duras circunstancias históricas— va alcanzando su plenitud. Luis Felipe Vivanco prepara *Continuación de la vida,* y Luis Rosales *La casa encendida.* Leopoldo Panero publica en 1944 *La estancia vacía,* y Dionisio Ridruejo *En la soledad del tiempo.* Mientras, la *primera generación de posguerra* comienza a hacerse pública. Victoriano Cremer edita en 1944 *Tacto sonoro,* y Vicente Gaos, *Arcángel de mi noche* (que había sido premio Adonais el año anterior). Leopoldo de Luis publica su primer libro —*Sonetos de Ulises y de Calipso*—, en tanto que Eugenio de Nora, Carlos Bousoño y José María Valverde publicarían

su primer libro al año siguiente. Con lo que toda la generación se ha dado ya a conocer —con la excepción de José Hierro, el más tardío de todos, y cuyo primer libro, *Tierra sin nosotros,* no vería la luz hasta 1947.

Gerardo Diego publica en 1944 *La sorpresa,* a la par que se reedita su inaugural *Romancero de la novia.*

Pero los dos libros que fueron, por expresarlo de algún modo, el clamor literario del año, y los que marcaron pauta y rumbo para la poesía española, más y menos inmediata, fueron *Sombra del paraíso,* de Vicente Aleixandre, e *Hijos de la ira,* de Dámaso Alonso, que aquel mismo año publicaba también otro libro, *Oscura noticia,* si bien de tono e intención más disperso, menos unitario que el anterior.

Sombra del paraíso, pues, e *Hijos de la ira,* libros unidos por cierto trasfondo común, si bien, diametralmente distintos, son los que van a señalar el cambio, la inquietud, el rumbo o la sugerencia de una amplia parte de la siguiente poesía española. Son, más allá de lo que cada uno significa en la obra de su respectivo autor, como el comienzo de dos diferentes caminos. Dos caminos por los que ha rondado —y dudado— casi toda la poesía contemporánea: el himno y el coloquio, la protesta y el cántico, el deseado hechizo de la comunicación directa, o el otro hechizo (que es también comunicación) de la misma y esmerada palabra. De todo ello vamos a tratar ahora.

«SOMBRA DEL PARAISO»: EL EDEN Y EL HIMNO

Cuando en 1944 se publica *Sombra del paraíso* (1), Vicente Aleixandre, que ejerce en esos años ya su magisterio sobre las nuevas promociones poéticas, es el autor de unos libros *clásicos,* dentro de su generación y del superrealismo: *Espadas como labios,* y *La destrucción o el amor.* Tiene, además, y dentro de la misma directriz literaria, un libro casi inédito y desconocido, *Pasión de la tierra* —que editaría Adonais completo dos años después— y otro inédito, terminado al borde mismo de la guerra civil, y que tardaría aún años en editarse, *Mundo a solas.* Hasta ese punto (y contando con el prólogo que es *Ambito,* el primer libro, publicado en 1928), la cosmovisión aleixandrina se basa en un superrealismo, perfectamente adaptado a la intención personal del poeta, la pasión —que no es sólo pasión de idea, sino pasión de lenguaje— y la desesperanza. El mundo es una asechanza de oscuras fuerzas telúricas en las que naufraga el hombre. El amor, una felicidad aniquiladora. Y el hombre, en medio de todo

(1) Vicente Aleixandre: *Sombra del paraíso.* Edición, estudio preliminar y notas por Leopoldo de Luis. Editorial Castalia, Madrid, 1976. Cito siempre por esta edición crítica.

ese hermoso marasmo de destrucción, un ser trágico, oscuro, amenazado, sin importancia. Un título de *Mundo a solas* lo expresaba muy bien: *No existe el hombre.* Todo ello vertido en un lenguaje amplio, casi preciosista en su vocación estética, pero plenamente superrealista en la densidad y la técnica de sus imágenes. Quizá la más redonda expresión de todo este mundo se halle en *La destrucción o el amor* que es el libro *clásico,* según dijimos, de esta primera época de Aleixandre. Y con ello entramos ya en nuestro tema, pues si acabamos de afirmar que si bien al publicarse *Sombra del paraíso,* Vicente Aleixandre es ya el autor de una obra coherente, importantísima, y movida por un básico eje cosmovisionario; ahora, con el nuevo libro, algo cambia. Y cabría aquí la pregunta de si un poeta, en el inicio de su madurez vital (Aleixandre tenía alrededor de los cuarenta y dos años mientras escribía *Sombra del paraíso)* y con una obra ya configurada, puede cambiar sustancialmente su enfoque del mundo y del poema. Y a tal pregunta yo respondería que básicamente, no. Puesto que si su obra ha surgido alrededor de una cosmovisión coherente, y a ella se ha ido configurando el andamiaje estético del poema, y ya que el poeta no es otro ser distinto (aunque concurran en él, esto sí, circunstancias y matices diferentes), llegado a esa primera plenitud, es muy difícil —además de íntimamente arriesgado y casi contradictorio— esperar de él cambios rotundos en su visión del mundo, y consecuentemente en su estética. Lo que sí podrá cambiar, y aún será necesario que cambie si el poeta tiene verdadera entidad de tal, son los límites de su mundo —agréguense los que comportaría a su estética— y los enfoques parciales, modos o matices de expresarlo. Y, por supuesto, la dimensión de profundidad que queda siempre abierta a la sensibilidad del poeta, sin variar apenas su cosmovisión. De todo lo cual deducimos que a ese poeta de obra ya hecha y visión del mundo centrada lo que le queda, pasada su primera madurez —y puede ser la fase más importante de su obra— es profundizar o ampliar su mundo, variar los puntos de mira, agregar o deslindar matices, y, en consecuencia, cuidar el reflejo que todo eso producirá en la máquina verbal o metafórica de sus textos.

Y volvamos ahora a *Sombra del paraíso.* ¿Supone el libro publicado en 1944 un cambio respecto a la cosmovisión básica, levemente bosquejada ya, del mundo aleixandrino? Esencialmente, no. Y, sin embargo, podemos asentir a la afirmación, ya tradicional, de que con ese libro se abre una nueva etapa en el quehacer de Aleixandre. ¿Qué es, pues, lo que ha variado? Y la respuesta es muy sencilla: El punto de vista. El mundo del poeta era el oscuro triunfo de las fuerzas elementales o telúricas. La sombría visión esplendorosa de un mundo

hostil al hombre. Una mirada, por tanto, pesimista ante la realidad, oscura. Y, con todo, *Sombra del paraíso,* en una primera lectura, es un libro de luz. De gozosa intensidad de lo vivo. O, por mejor decir, *Sombra del paraíso* es un himno al recuerdo de la luz. A la luz que existió en un tiempo mítico perdido. Pero el poeta canta desde la tiniebla. Su mundo —básicamente— es el mismo, pero presiente que alguna vez conoció una vida de plenitud luminosa, y trata de recuperarla desde el texto. Es decir, que, situado en igual oscuridad, lo que el poeta hace es mirar de modo distinto, no cambiar de lugar, sino de mira. El propio Aleixandre lo habría afirmado ya en una nota de 1962: *«Sombra del paraíso» es un canto a la luz, desde la conciencia de la oscuridad* (2).

Siendo así, es evidente que con ese libro la poesía aleixandrina, esencialmente fiel a sí misma, entra en un nuevo período. Porque *Sombra del paraíso* es un himnario, un conjunto de himnos a la luz, al gozo elemental, a las doradas criaturas primigenias. Pero su materia no es la realidad, sino el mito. Se sitúa en el perdido tiempo de los orígenes, en el *Gran tiempo,* y por tanto su realidad no es directa, sino transformada, exaltada, esclarecida. Todo el libro hace referencia a un *illo tempore,* a un tiempo sagrado que hubo al comienzo, pleno de perfección y de felicidad, del que ahora sólo vemos derruidos vestigios. En aquel mundo perfecto —en el que aún no se había quebrado, según la cosmogonía de algunos primitivos, el gigantesco árbol que unía el cielo con la tierra, y por el cual transitaban jubilosos los seres— en aquel mundo, decía, ha vivido, en algún pretérito tiempo que desconoce, el poeta. Y guarda, como en la teoría platónica de las ideas, el recuerdo de aquel mundo, que es el verdadero, y de aquella luz —no esta sombra—, que es la luz auténtica.

El poeta es, pues (como el chamán de las tribus primigenias), un ser sagrado. Alguien —cuya magia el texto extenderá a todos los hombres— que ha tocado, aunque no sepa aquí dónde o cuándo, la zona sagrada. Y con esto, y aunque luego volvamos al tema, anticipamos ya uno de los rasgos romántico-simbolistas del libro. La idea del poeta como ser expulsado del paraíso. O sin el lado *maldito* de otros autores, como un ángel caído. *Angeles desterrados / de su celeste origen,* los llama en este libro Aleixandre.

Sombra del paraíso es, pues, un libro asentado en el mito. En el canto a una luminosa realidad perdida, a un edén en el que ya no estamos. Y aquí tocamos el mito básico del libro: El paraíso perdido.

Claro que el tema no está tratado bajo ningún prisma religioso —aunque, *ángel* o *sierpe,* aparezca alguna leve simbología de origen

---

(2) Cfr. Vicente Aleixandre: *Notas sobre «Sombra del paraíso» para unos estudiantes ingleses,* 1962. En *Obras Completas,* Aguilar, Madrid, 1968.

cristiano—, sino como el mito común o básico del hombre. Su añoranza de luz en una tierra imperfecta.

Aleixandre describe en uno de los más bellos poemas del libro, y el primero cronológicamente, «Primavera en la tierra», la vida tocada por él, en aquel edén, ahora perdido. Describe, desde la tristeza presente, desde los *cielos de plomo pesaroso,* el antiguo edén, ubérrimo de sol, donde las flores se abrían como bocas embriagadas, y los bosques acunaban, mágicos, el arrullo del viento. Aquel edén de hermosísimos mares codiciables, puros, ardidos de cánticos, donde él estuvo

Como un delfín que goza las espumas tendidas.

Y entonces nos preguntamos: ¿cuál era ese edén?, ¿cuál es el paraíso perdido? Para algunos la respuesta sería inmediata. El paraíso al que se refiere Aleixandre es la infancia, aquella lejana infancia vivida por él junto al Mediterráneo malagueño, y que desde la madurez añora como un feliz mundo perdido. Pero tal respuesta es, a mi juicio, sólo parcialmente verdadera. Porque si bien es cierto que en el libro abundan las referencias e incluso los poemas que evocan la infancia como el perdido edén (así «Ciudad del paraíso», «Mar del paraíso» o «Criaturas en la aurora»), no es menos cierto que tales referencias no agotan el libro. El edén perdido es para Aleixandre, a un nivel estrictamente personal, aquella infancia malagueña; pero el edén al que los poemas fundamentalmente se refieren es el de un mundo perfecto, inexistente, donde la naturaleza aparece prístina a la vez y sublimada. Un mundo auroral, intocado por el hombre, lleno de fuerzas vírgenes, donde era posible una felicidad total en la fusión gozosa con la naturaleza. Un mundo, diríamos, que todos hemos presentido en algún momento, pero que no poseemos: el mundo de la leyenda, el de nuestra vitalidad exaltada. Y claro es, dentro de ese perdido mundo en plenitud, los recuerdos de la infancia son sólo unos cuantos rasgos sémicos, unos leves elementos dentro de la significación total del edén perdido. O, interpretados de otra manera, serían los vestigios más cercanos a nosotros de nuestro antiguo palacio, de nuestra gran ruina.

Tomemos como ejemplo de lo que decimos uno de los poemas, mencionado ya, en que más patente está el recuerdo o la evocación de la infancia: «Ciudad del paraíso». Según el propio Aleixandre, el referente del poema es la ciudad de Málaga, en la que pasó su niñez. Y el texto nos da referencias concretas: una ciudad al pie de un monte, besada por el mar, de la que el poeta recuerda palmeras y noches cálidas con remotos rasgueos de guitarra, y paseos, entre

calles estrechas y blancas, de la mano materna. Pero basta una lectura del poema para notar que todo va más lejos. Existen las concretas evocaciones, pero la ciudad no es real. Es una ciudad fabulosa, suspendida en el aire, entre la montaña y el amoroso mar que la anhela, donde alguna vez (remota) tal vez vivieron hombres (*tal vez* vivieron, porque su felicidad era tamaña, que no eran conscientes de su vida)

eternamente fúlgidos como un soplo divino.

Es, pues, la ciudad mítica de una vida pretérita. Inconcreta, irreal, como suspendida en un espacio sin tiempo. Tan mitificada, tan lejana (aunque viva), que el poeta exclama: *¡Oh ciudad no en la tierra!* Y termina su evocación (y el poema) con la imagen de la maravillosa ciudad amada, en la que alguna vez vivimos, como ciudad celeste, desprendida del mundo, bogando por el espacio, irreal, casi imposible...

Por aquella mano materna fui llevado ligero
por tus calles ingrávidas. Pie desnudo en el día.
Pie desnudo en la noche. Luna grande. Sol puro.
Allí el cielo eras tú, ciudad que en él morabas.
Ciudad que en él volabas con tus alas abiertas.

Así es que *Sombra del paraíso* es la descripción lírica de un perdido edén. De una plenitud que tuvimos (o que sentimos que hemos tenido) y que recordamos, añorantes, desde la ruina de ahora. Por tanto, junto a la evocación de la infancia, como parte viva de aquel paraíso, el libro nos irá mostrando, cantando mejor, sus características, sus cualidades y sus seres.

En aquel remoto tiempo del origen vivimos la gloria de la mañana del mundo. Un mundo, pues, en el que dominan, puros, omnipotentes, hermosos, llenos de fuerza, los elementos primigenios, los seres elementales: el mar, la lluvia, los ríos, las selvas, la noche con sus astros o las flores vivísimas... Todos ellos, eso sí (como en una cosmogonía primitiva), animados, dotados de espíritu, seres vivos, capaces de sensaciones. Quizá, a este respecto, la parte más significativa del libro sea la titulada *Los inmortales,* que son una serie de siete poemas, más bien breves, dedicados a cantar los elementos básicos y aurorales de la vida: lluvia, sol, palabra, tierra, fuego, aire y agua. Elementos vistos, según acabo de decir, como entes vivos. Así el mar es un *dios sin muerte,* y la lluvia una cintura (no metafóricamente, sino consustancialmente), en la que el brazo que ciñe sería como el viento. Este animismo está siempre presente en *Sombra del paraíso,* ya que en el edén todo es plenitud de vida. Y así, en un

curioso y bellísimo poema titulado *No estrella* (3), el cuerpo amado (el de otro ser que habitó también el paraíso) se consustancializa con una estrella, es al mismo tiempo cuerpo y astro, que el poeta pide amar, fulgente, derribado sobre la hierba.

¿Quién dijo que ese cuerpo
tallado a besos, brilla
resplandeciente en astro
feliz? ¡Ah, estrella mía,
desciende! Aquí en la hierba
sea cuerpo al fin, sea carne
tu luz. Te tenga al cabo,
latiendo entre los juncos,
estrella derribada
que dé su sangre o brillos
para mi amor (...).

Toda esta exaltación de los seres primigenios conlleva una ponderación de lo natural; típica ya, aunque más acentuada aquí, de la poesía toda de Aleixandre. Se ensalza el mundo natural, su pasión, su poder, su vida. Y todo lo que él comporta: el amor, entendido como un contacto pleno con la materia viva, la belleza en un mundo que es resplandor por su vitalidad, o la desnudez como estado natural de la criatura edénica, feliz, libre de la rueda del tiempo.

Y esto enlaza con otra característica del libro: la leve presencia humana. En efecto, si excluimos algún poema de referente familiar como «Padre mío», o algún otro donde se exalta al hombre natural, al labrador que vive en perpetuo contacto con la tierra («Hijos de los campos»), la presencia humana en el paraíso es muy ligera. Son los cuerpos o amadas entregados al amor, algún ser adánico que pasea entre selvas y marañas vegetales, pero nada más. Y deducimos entonces en seguida que el más perfecto edén desconoce al hombre. Al menos al hombre que nos sentimos ser. La naturaleza ubérrima, esplendorosa de su propia vida, gozosa en la fuerza iluminada de sus colores y sus perfumes, no necesita de la presencia humana para ser perfecta. Así en el poemita «El fuego», de *Los inmortales,* tras describirlo como una pura luz, vivísima de tan natural, y en la que vuelan las aves sin abrasarse, el poeta concluye:

¿Y el hombre? Nunca. Libre
todavía de ti,
humano, está ese fuego.
Luz es, luz inocente.
¡Humano: nunca nazcas!

---

(3) Hay en este poema, y en función del vitalismo del libro, una oposición a la concepción *stilnovista* de la amada como una estrella, resplandeciente y alta.

Con todo sería erróneo concluir que *Sombra del paraíso* es un libro deshumanizado. Aleixandre sigue siendo pesimista respecto a la realidad humana (tal como ya vimos sucedía en su cosmovisión), pero es siempre el hombre —y él lo corrobora— el que refleja la conciencia de un paraíso, así como la de su pérdida. Pero el hombre paradisíaco es no un ser especial, centro o eje de nada, sino un ser más, un ser entre los seres, que vive —o ha vivido— como los demás, sumido en el esplendente fragor de la naturaleza. Un ser, por tanto, que, como el poeta del poema inicial del libro, está inserto en el universo, imbuido de sol, hijo del sol:

mientras tus pies remotísimos sienten el beso
postrero del poniente
y tus manos alzadas tocan dulce la luna,
y tu cabellera colgante deja estela en los astros.

Ese es el hombre edénico. Me atrevería casi a decir no el hombre, sino una criatura. Un ser virginal, inocente, perdido y comunicado con lo vegetal y lo mineral, un ser armónico con la naturaleza, sobre la que no ejerce ninguna fuerza mutadora o destructora. Es el mundo glorificado que describe otro de los mejores poemas del libro, «Criaturas en la aurora»:

El placer no tomaba el temeroso nombre de placer,
ni el turbio espesor de los bosques hendidos,
sino la embriagadora nitidez de las cañadas abiertas
donde la luz se desliza con sencillez de pájaro.
Por eso os amo, inocentes, amorosos seres mortales
de un mundo virginal que diariamente se repetía
cuando la vida sonaba en las gargantas felices
de las aves, los ríos, los aires y los hombres.

¿Cuál es, pues, podemos preguntarnos, el rasgo fundamentalmente distintivo del hombre edénico, del antiguo habitante del paraíso? Sin duda, la comunión plena con la naturaleza. La fusión con lo natural, que lleva a Aleixandre a un auténtico panteísmo naturalista, ya que, como veíamos antes, todos esos seres naturales son fuerzas divinizadas, dotadas de inmortalidad y de aliento.

A veces (como en el poema «El desnudo») la naturaleza se confunde con el cuerpo de la amada, de forma que cuando el poeta la toca y la besa, es también con el orbe natural con quien se está abrazando. En «Plenitud del amor», el poeta, que ha gozado de la entrega amorosa, feliz, se funde, por efecto de esa misma felicidad, con todo el paisaje que le rodea.

Después del amor, de la felicidad activa del amor,
reposado,
tendido, imitando descuidadamente un arroyo,
yo reflejo las nubes, los pájaros, las futuras
estrellas,
a tu lado, oh reciente, oh viva, oh entregada;
y me miro en tu cuerpo, en tu forma blanda,
dulcísima, apagada,
como se contempla la tarde que colmadamente
termina.

Todo el libro abunda en imágenes de fusión con la naturaleza como forma máxima de la intensidad, de la dicha y de la plenitud, pero quizá el poema en que esa visión se da de modo más rotundo y apasionante, sea en el titulado «Destino trágico». Se trata de una visión fuertemente imagística del mar, como el símbolo mejor de todas las fuerzas primigenias naturales y, por tanto, como símbolo de la mejor vida. El mar es un rumoroso bosque poblado de pájaros de *espumosa blancura,* y vientos verdes mueven submarinamente toda esa selva en medio de un fragor de hechos que

cantan tibios en ramos de coral con perfume.

El mar es, pues, un máximo reino natural, donde se une lo vegetal, lo animal y lo mineral; el viento, el agua y los colores. Pero es también un cuerpo amable que el poeta palpa desde la rumorosa orilla. Un cuerpo que es también un tigre (símbolo tal vez de la plenitud pasional del amor). Un tigre movible como el mismo mar, en el que duermen también el sol y la luna. Todo está así fusionado, fundido, en un total reino de vida, dentro del mar, multiforme y cambiante. Y el poeta entonces (el hombre que contemplaba desde la playa) siente la llamada oscura de su propio instinto natural: él es también ese gran todo, donde la felicidad de anegarse y hacerse uno con ese reino está simbolizada en el trino atrayente de los pájaros submarinos. El poeta sube, atraído por ese llamado, a una roca, y desde ella se arroja al gran mar panteísta, en medio de un grito jubiloso. Uno ya, definitivamente, con la gran naturaleza.

Yo os vi agitar los brazos. Un viento huracanado
movió vuestros vestidos iluminados por el poniente
trágico.
Vi vuestra cabellera alzarse traspasada de luces,
y desde lo alto de una roca instantánea
presencié vuestro cuerpo hendir los aires
y caer espumante en los senos del agua;

vi dos brazos largos surtir de la negra presencia
y vi vuestra blancura, oí el último grito,
cubierto rápidamente por los trinos alegres de los
ruiseñores del fondo.

La felicidad paradisíaca es, pues, siempre fusión: el amor se funde en la naturaleza, que es la gran madre primigenia y elemental que nos llama. De ahí que el final del hombre que habitó, algún tiempo lejano, un paraíso igualmente remoto (plenitud pura de la naturaleza que vemos) sea, dichosamente, volver a fundirse con la tierra. Así lo explicita el final del poema «Al hombre»:

Regresa tú, mortal, humilde, pura arcilla apagada,
a tu certera patria que tu pie sometía.
He aquí la inmensa madre que de ti no es distinta.
Y, barro tú en el barro, totalmente perdura.

Sombra del paraíso es, según someramente hemos visto, un viaje, en el texto poemático, y desde la oscuridad, la caída presente, al edén lejano, inconmensurable, irreal o fabuloso, en el que presentimos haber estado antes, y que así recuperamos por la evocación mágica y por el recuerdo. Por eso, aungue *Sombra del paraíso* sea un libro escrito desde el dolor, desde el pesimismo —también histórico— y desde la añoranza, su escritura es la de la celebración: el cántico y el himno.

A este nivel tres son sus características básicas —las tres sumamente novedosas en el panorama poético de nuestra posguerra—. La primera, su lenguaje tensivo, exaltado, fuertemente elevado el voltaje de su expresividad lírica: puro canto de imágenes visionarias. La segunda, conectada con ésta, su contacto ocasional con el tono hímnico y mítico del romanticismo germano (Hölderlin o Novalis), y la tercera, la aclaración, y la dosificación racionalizada, podríamos decir, de la imaginería superrealista. Las examinaremos brevemente.

Todo el lenguaje de *Sombra del paraíso* podría calificarse de lírico y de tenso. Los versos son generalmente amplios, endecasílabos o alejandrinos, y las palabras se someten voluntariosas a una medida retórica de tropos y figuras de lenguaje —hipérboles frecuentísimas—, y siempre de intención hímnica, con lo que el lector recibe la sensación de que la lengua poética llega al máximo de tensión, ya que la relación entre imágenes y referentes cabalga entre la distanciación real (y adornada) y el irracionalismo, con lo que —por la propia tensión de las imágenes— se acentúa la sensación de cántico exaltado al mundo pleno de la natural materia. A lo que contribuyen también —y no vamos a detenernos en la pormenorización— el uso frecuente del

adjetivo en superlativo o cierta elección especial, cuidadosa, de las troquelaciones léxicas en las imágenes. Así *mejilla solar, bosques felices, vegetal alegría,* etc. Y son sólo mínimos ejemplos.

Naturalmente este tono de exaltación hímnica y de mitificación deificadora del mundo natural tiene un antecedente inmediato en cierta poesía romántica alemana. Los *Himnos a la noche,* de Novalis, y, sobre todo, los *Himnos,* de Hölderlin. Estas concomitancias fueron expresadas primero por Carlos Bousoño (4) y algo después, aunque separadamente, por Cernuda. Y son algunas los dioses animados y elementales de la naturaleza que arrastran al júbilo y al canto —véase Hölderlin—, o la tendencia a lo telúrico y a la fusión entre alma y paisaje.

Pero Aleixandre venía, no debemos olvidarlo, de una práctica anterior de escritura esencialmente superrealista. Y el superrealimo o, por mejor decir, la técnica de las imágenes superrealistas no ha desaparecido en *Sombra del paraíso.* Eso sí, se han mitigado, son menos frecuentes y, sobre todo, han perdido contexto superrealista, ya que es otro el tono básico del libro. Y así, al clarificarse más, al estar más distante una imagen superrealista de otra, el lector casi puede sentir que éstas han desaparecido, cuando lo cierto es que, distanciadas entre sí y como racionalizadas, esto es, sometidas a una voluntad clarificadora, es frecuente hallarlas en el texto. Basten unos ejemplos: *No es piedra rutilante toda labios tendiéndose,* o *mi marfil incrustara tropical en tu siesta.*

Y así *Sombra del paraíso* es un himno a un edén perdido, habitable por el texto momentáneamente, desde la desolación de lo oscuro. Porque la *sombra* del título es palabra bisémica. Alude, por un lado, a que lo que nos queda del remoto paraíso no es una realidad (el objeto), sino su sombra, y de otro, tal vez a que, como decía, recordamos el edén desde la sombra. Aleixandre no ha dejado así de ser quien era.

Pero decíamos que también *Hijos de la ira* fue otro de los hitos poéticos, que vieron la luz en 1944-

«HIJOS DE LA IRA»: LA PROTESTA Y EL LENGUAJE DE COLOQUIO

Al editarse el libro del que vamos a hablar, su autor, Dámaso Alonso, es un crítico y un estudioso de la literatura sobradamente conocido, pero no lo es tanto como poeta. Había publicado en 1921 un juvenil libro de poemas, *Poemas puros. Poemillas de la ciudad.*

---

(4) Cfr. Carlos Bousoño: *La poesía de Vicente Aleixandre,* Gredos, Madrid, 1968 (3.ª ed.), y Luis Cernuda: «Vicente Aleixandre», en *México en la cultura,* México, 30 de octubre de 1955. Recogido en *Crítica, ensayos y evocaciones,* Seix Barral, Barcelona, 1970.

Pero después sólo, muy ocasionalmente, algunos versos en revistas poéticas. Así el grupo de poemas que hacia 1926 publicó en la revista *Sí,* de Juan Ramón Jiménez, bajo el título de «El viento y el verso». Pero poco más. Su acercamiento a la generación del 27, como él mismo ha dicho, fue mucho más como crítico que como poeta. Pero Dámaso había seguido escribiendo poesía, labor que se intensificó en los años inmediatamente posteriores a la guerra civil. Por eso, según ya mencionó, 1944 vio la aparición de dos libros suyos: *Oscura noticia,* más misceláneo, e *Hijos de la ira* (5). ¿Parecería osado decir que Dámaso Alonso se estrenaba casi como poeta?

Y lo hacía con un libro, escrito fundamentalmente —como *Sombra del paraíso*— alrededor del año 1942, que muy poco tenía que ver con la poesía que había regido en los años treinta (la *poesía pura,* el *surrealismo*) y menos aún con la que algunos poetas nuevos hacían por aquellos años. El pobre *garcilasismo* de posguerra, tan ajeno al auténtico Garcilaso, en medio de sonetos y tercetos de factura impecable y repetida, y de inciensos a la religión, a las armas o al casto y santo amor de la familia. *Hijos de la ira* era otra cosa, y de ahí fundamentalmente su originalidad y su éxito inmediato.

¿Qué es, pues, *Hijos de la ira*? Su propio autor lo definió hace ya mucho tiempo. «*Hijos de la ira*» —dijo— *es un libro de protesta escrito cuando en España nadie protestaba* (6). Y tenemos en seguida que apresurarnos a aclarar que esa *protesta* no es política ni social básicamente, sino existencial. *Hijos de la ira* es un grito frente al absurdo y a la ciega injusticia que rigen el mundo. No podemos olvidar —aunque en España tal movimiento filosófico estuviese entonces vedado— que aquellos eran los años de auge y expansión del *existencialismo,* de una visión trágica y dolida de la existencia por absurda. Y que la novela de Sartre que más popularizó aquella sensibilidad se llamó *La náusea.* No me parece por eso erróneo el afirmar que *Hijos de la ira* es un libro, al menos en sus coordenadas esenciales, existencialista. El libro es, pues, un grito de angustia, de duda, de rebelión, de miedo incluso, contra la oscuridad del existir y contra un Dios sobre cuya realidad nada sabemos. Aunque sí sobre su abandono.

Escrito en tono siempre personal y directo (con frecuentes alusiones al propio autor por su nombre, no en balde se subtitula *Diario íntimo*), *Hijos de la ira* basa su protesta existencial en dos pilares: la simbología no críptica y el uso coloquial del lenguaje. A ello ten-

---

(5) Dámaso Alonso: *Hijos de la ira.* Edición, prólogo y notas de Elías L. Rivers. Textos Hispánicos Modernos. Labor, Barcelona, 1970. Cito siempre por esta edición crítica.

(6) Concepto repetido en artículos y entrevistas. Tomo la referencia del *Prólogo* del autor, para la edición de 1968, reproducido en la edición ya citada.

dríamos que añadir el elemento religioso (eso sí, más típico de aquellos años), y que es casi constante en el libro.

Una poesía como la que pretende ser —y es— *Hijos de la ira,* debe sustentarse fundamentalmente en la comunicación. El poeta expresa su clamor, su dolor, su angustia, y pretende comunicar esa sensación al lector —se trata, pues, de una comunicación directa— o fusionar su sentir con el sentir idéntico del que lee. Pero si esa comunicación de la angustia se hiciese sin ningún intermedio retórico-literario, la misma diafanidad del referente anularía el poema. Ya que el lenguaje no sometido a desviación ni transgresión de ningún tipo nos sonaría —como terminó por suceder en la peor poesía *social*— simplemente a comunicado oral o a panfleto. Por eso, para que esa comunicación directa (la sensación de la angustia, por ejemplo) se transmita poemáticamente, es necesario que se haga a través de un medio o artificio literario enriquecedor. Y ese medio, en el caso de *Hijos de la ira,* es el símbolo, bien que, como el poeta no pretende ningún ocultismo, sino al contrario, llaneza comunicativa, el símbolo no presente ninguna particular dificultad.

As, en el primer poema del libro, «Insomnio», uno de los más significativos de la colección, se habla de *muertos,* uno de los cuales es el propio poeta, que chilla y aúlla y se revuelve muchas noches en su nicho.

> *A veces en la noche yo me revuelvo y me incorporo en*
> *este nicho en el que hace 45 años que me pudro.*

Pero no nos es difícil saber que los *muertos* somos en realidad los vivos que estamos en este mundo, en esta ciudad, donde todo es angustia y desolación (piénsese también que es el Madrid de 1940). Tan trágica es, pues, nuestra condición, que estando vivos somos muertos que *ladran como perros*, aterrorizados dentro de la negrura en que habitan. Siguiendo tal dialéctica, tampoco nos sería difícil entender (el poema «En el día de los difuntos») que los muertos reales, los enterrados, son los verdaderamente vivos, los que ya no tienen que soportar la terrible rueda de la existencia. Y así lo constanta el poema:

> *¡Canten, canten la trompa y el timbal!*
> *Vosotros sois los despiertos, los diáfanos,*
> *los fijos.*
> *Nosotros somos un turbión de arena,*
> *nosotros somos médanos en la playa,*
> *que hacen rodar los vientos y las olas,*
> *nosotros, sí, los que estamos cansados,*
> *nosotros, sí, los que tenemos sueño.*

En otro poema, «La injusticia», ésta aparece simbolizada en una viva *mancha lóbrega* que se cierne sobre lo luminoso, sobre lo puro, manchándolo e inficcionándolo.

Tu empañas con tu mano
de húmeda noche los cristales tibios
donde al azul se asoma la niñez transparente, cuando apenas
era tierna la dicha, se estrenaba la luz,
y pones en la nítida mirada
la primer llama verde
de los turbios pantanos.

En otro texto, «La obsesión» se apostrofa a la angustia que ronda y zumba continuamente el corazón del hombre, como *moscardón verde*, de *poderosas alas velludas.* Y este tipo de imagen simbólica, directa, llena por completo el libro, alcanzando alguna vez la categoría de alegría. Así, por ejemplo, en «Mujer con alcuza», quizá el poema más conocido del libro, la vida toda queda alegorizada en la figura patética de una mujer que ha hecho un largo viaje en tren. Un tren que se ha ido vaciando de todo, hasta quedar desgarradoramente solo, trágico, sin revisor ni mozos, sin empleados ni conductor,

en el enorme tren vacío,
donde no va nadie,
que no conduce nadie.

El símbolo ayuda así a comunicar literariamente el grito de angustia que es todo el libro. Porque todo lo que nos rodea es oscuro. El dolor es la realidad continua de la vida, y la naturaleza toda, doliente, intenta continuamente expresar su grito de tragedia. El poema «Monstruo» muestra al hombre rodeado de seres y formas inconcretas, grotescas, inidentificables, que acechan y vigilan con *ojos enemigos.* Y en otro poema, «Voz del árbol», el poeta narra cómo al ser rozado por la rama de un árbol siente que éste quiere decirle algo, gritarle algo de su íntimo sentir dolorido:

Entre el hombre y la roca,
¡con qué melancolía
sabes comunicarme tu tristeza,
árbol, tú, triste y bueno, tú, el más hondo,
el más oscuro de los seres!

Y en otro texto, «A Pizca», dedicado a un perro, el poeta inquiere qué extraño dolor u oscuridad le atenaza y le hace chillar, compa-

rándose con el can, aunque atado por una angustia sin nombre, más honda.

Las sombras que yo veo tras nosotros,
tras ti, Pizca, tras mí,
por las que estoy llorando,
ya ves, no tienen nombre:
son la tristeza original,
son la amargura
primera (...).

El mundo, pues, que describe *Hijos de la ira,* por el que protesta y chilla —inútilmente— y se rebela, es un mundo lóbrego, gris, en el que la angustia, la injusticia y el terror sin nombre campean como jinetes de otro Apocalipsis. Todo presidido por un hiriente color *amarillo,* que en el libro es símbolo de lo viscoso, lo turbio, el mal, lo incomprensible... Y en medio de todo, Dios. No es que *Hijos de la ira* sea un libro religioso, pero sí es un texto en el que lo religioso está presente. De Dios se duda, se le niega, se le increpa, se le grita o se le reza, pero para Dámaso Alonso —frente al panteísmo natural de *Sombra del paraíso*— este Dios personal es una constante referencia. Algo que no termina de anular nuestro sinsentido, pero que está ahí como supuesto y oscuro móvil de todo. Por eso decía yo antes que, aunque el elemento religioso de *Hijos de la ira* responda a una creencia o a una duda personal, es uno de los rasgos del libro que más concuerdan con cierta poesía —una parte del garcilasismo— que se estaba escribiendo cuando él se editó.

Y todo esto se nos da, lo insinuábamos antes, y es una de las grandes novedades del libro, en un lenguaje directo, prosaico, coloquial, que pretende que el lector está como escuchando, enfrente, directamente, al poeta. Ese lenguaje (heredero quizá del versículo de Walt Whitman) alarga los poemas como si fuesen una charla, sin miedo a reiteraciones, a locuciones coloquiales, a palabras cotidianas o poco literarias. Todo esto se ha dicho muchas veces y es, sin duda, un alto logro de Dámaso Alonso, pero hay un detalle en la lengua de este libro que siempre —creo— se ha pasado por alto. Y es que su coloquialismo (real, por supuesto) es coloquio de filólogo, coloquio literario. Es decir, demuestra que el autor no es un hombre cualquiera, sino alguien avezado a manejar el idioma. Porque sucede que en casi todos los poemas, en medio del tono directo, de la prosa versaria de dos amigos sentados frente a frente, en medio de la sensación de estar oyendo el lenguaje de la calle, surge una palabra infrecuente, un vocablo raro. Y no *raro* porque sea enjoyado o suntuario al modo modernista, sino porque es —dentro del sabor popu-

lar— un arcaísmo o un término que ha abandonado ya el dominio del habla y pertenece tan sólo a la escritura. Los ejemplos son numerosísimos: *médano* (en lugar de duna), *ciclán* —persona de un solo testículo—, *soturno* —taciturno, oscuro—, *vesánico* —demente, loco—, *trochavereda* —camino pequeño—, *solejan* —toman el sol—, *garlador* —parlanchín, charlatán—. Y así podríamos seguir muy ampliamente. Es decir, que el coloquialismo de *Hijos de la ira* es, sin dejar de ser coloquial, un coloquialismo de filólogo. Y no digo esto como demérito del lenguaje conversacional del libro, sino simplemente como una característica literaria que conviene tener en cuenta.

COINCIDENCIAS, DISCREPANCIAS, CAMINOS ABIERTOS

Analizados ya someramente los dos libros que dijimos básicos en su salida a la luz, podemos ahora percatarnos de una serie de cosas. Que *Sombra del paraíso* e *Hijos de la ira*, libros, sin duda, ambos, muy importantes, son a la vez paralelos y opuestos. Paralelos porque parten de un substrato común. La realidad histórico-social en la que los dos surgen y, por distintos conceptos, su visión del mundo, es casi idéntica: vivimos en una tierra caída, desolada, trágica, oscura (y la realidad de los años en que ambos poetas escribieron sus libros era también desolada, ruinosa, opresiva y oscura), pero mientras Aleixandre abstrae esa realidad, supera la circunstancia; Dámaso Alonso parte de esa misma realidad para destacarla más, para singularizarse en ella, para hacerla evidente y social. Alonso subraya la realidad, Aleixandre la trasunta y la mitifica. Y así de ese paralelismo divergente surge la otra gran diferencia de ambos libros: el lenguaje. En *Sombra del paraíso* la palabra es verbo mágico, exaltación, delectación estética, y el verso es himno y es cántico. En *Hijos de la ira,* por el contrario, la palabra es diálogo cotidiano, charla, y el verso se hace así conversacional, laxo, distendido...

Por eso ambos libros, tras el éxito inmediato a su publicación, se presentaron como dos distintos y hasta opuestos caminos. El texto de Aleixandre (más allá de su particular significación en la obra total del poeta) se presenta como una poderosísima invitación al mundo de la palabra y de la imagen, a la riqueza y sensorialidad del verbo, al mundo de los símbolos y las significaciones posilémicas, a la aventura de la poesía lírica, del reino de la menta y de la creación o delectación en el lenguaje. Mientras que el texto de Dámaso suponía (más allá también de su propia poesía) el camino de la palabra como comunicación directa, del *mensaje* como realidad del poema,

de la investigación o la denuncia de conciencia real, de la poesía como coloquio, como pan cotidiano, de la lengua como constatación o evidencia de las cosas... Dos modos, pues, de mundo y de lenguaje.

Y podríamos terminar preguntándonos, ¿por cuál de las sendas optó la poesía española? Entonces pareció que básicamente por la segunda. Pero hoy sabemos ya que por las dos. *Hijos de la ira* tuvo una inmediata repercusión en los poetas del momento, y a través quizá de los creadores de *Espadaña* (Eugenio de Nora y Victoriano Cremer) pasó a informar toda la poesía realista, cívica o de denuncia de los años cincuenta, teniendo como última —y a la postre fatal— consecuencia la poesía *social*, que pasados sus primeros albores, ya en los años sesenta, no era sino palabra chata o panfleto con vocación de risa. (De esa final degradación, naturalmente, no era culpable la buena poesía de *Hijos de la ira*.) En cuanto a *Sombra del paraíso*, aunque comentado y elogiado como libro del ya maestro Aleixandre, pudo parecer que, tras los primeros años de su publicación, no tenía ninguna consecuencia inmediata. Eran otros los rumbos de la poesía. Sólo entonces la generación cordobesa de la revista *Cántico* se sintió creativamente cerca o alcanzada por la obra aleixandrina. Sin embargo, transcurridos ya muchos años, vemos que *Sombra del paraíso*, o más exactamente el camino que ese libro volvía a abrir, está en la base de toda la poética del lenguaje o de la imaginación imagística, que empezó a aflorar en la generación del setenta. En ese retorno a la palabra y al entusiasmo por las imágenes y su mundo de espejos y de símbolos. El origen, ya digo.

Pero quizá lo que convenga terminar siempre constatando —una vez más— es la validez de cualquier camino. La omnímoda libertad de la poesía, siempre que cumpla una fundamental característica: hacernos asentir a una transgresión del lenguaje normal y salvarnos, en la palabra, una intensidad de la mente o de la vida.

LUIS ANTONIO DE VILLENA

Bravo Murillo, 355-j
MADRID-20

ENCUENTRO CON VICENTE ALEIXANDRE (1940)

Cada momento de la Historia tiene personas que la representen. La literatura, la poesía singularmente, tuvo siempre las suyas. Si hasta 1936 era Juan Ramón Jiménez el padre de la llamada generación de 1927, a partir de 1939 fue Vicente Aleixandre el padre de las nuevas generaciones españolas entregadas a la lírica.

Nada importaba que su obra publicada anteriormente tuviera que dormir en los almacenes de la Editorial Espasa Calpe para que los jóvenes, con su certero instinto orientador, no aprendieran muy pronto el camino de la casa de Vicente Aleixandre.

Sin detenerme a pormenorizar el motivo por el cual me fue posible, yo misma, en la revista creada y dirigida por don Juan Aparicio, *El Español,* conseguí publicar el primer artículo (no recogido en su bibliografía, por cierto) sobre el poeta de la calle *Velintonia, número 3,* con un retrato que le hice, entre otros muchos, en su jardín.

Asimismo tuve la feliz oportunidad de poder publicar la segunda edición de *La destrucción o el amor* (Premio Nacional 1934) en la colección Vida y Poesía, de la Editorial Alhambra, de Madrid, en 1945. La inteligente comprensión de sus mentores (destaco los nombres de Emilia y Benito Montuenga) hizo posible, con entusiasmo, que la inauguración de la colección citada que dirigía yo fuera con el preclaro nombre de Vicente Aleixandre. El cual, a modo de prólogo, incluyó su «confidencia literaria», publicada en las *Entregas de Poesía,* que dirigía Juan Ramón Masoliver en Barcelona, con fecha 1944. Al final del libro iba una *Nota de la edición:* «De este libro se ha retirado, para la presente edición, el poema "Cada cosa, cada cosa", que será reintegrado en su día al anterior libro del autor de *Espadas como labios,* al que virtualmente pertenece, habiéndose incluido en su lugar el poema inédito "Triunfo del amor".»

En el folletito de propaganda editorial se recogieron «algunas palabras sobre Vicente», firmadas por Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Juan Ramón Jiménez, Juan Ruiz Peña y Eugenio de Nora. Las precedían las que transcribimos: «La resonancia que en el ámbito actual

de nuestras letras ha logrado el último libro de Vicente Aleixandre, *Sombra del paraíso,* señalado por nuestro primer crítico literario Dámaso Alonso como "la cima de la poesía española contemporánea", no debe hacernos olvidar que fue *La destrucción o el amor* el libro que consagró definitivamente a Vicente Aleixandre como poeta y le situó en la primera línea de nuestra lírica. A este libro le fue otorgado el primer Premio Nacional de Literatura de 1934. Editado en 1935, su primera tirada se agotó en poco tiempo y desde hace unos años resultaba imposible encontrar ningún ejemplar. Desde entonces ha ido creciendo la demanda, y a satisfacer ésta y la sentida necesidad consiguiente acude hoy la *Editorial Alhambra* con una nueva edición de *La destrucción o el amor,* que hará llegar a todos los lectores este libro capital, recibido al aparecer por el ilustre crítico antes mencionado, "como uno de los libros más genuinos, más fieles a la entraña eterna de la poesía, así como uno de los más ricos y traspasados de universal pasión que ha producido la literatura española en estos últimos años" (*Revista de Occidente,* 1935). Libro, además, de especial significación por la decisiva influencia que ha venido ejerciendo en un extenso sector de la juventud poética actual. Con esta obra inaugura Editorial Alhambra su nueva colección Poesía y Vida.»

«Poesía y Vida es una colección cuyo espíritu se anima con el más absoluto amor a las formas imperecederas de la lírica. Y así, cuantos libros expresen con fidelidad la verdad de su tiempo, vendrán a nuestra colección para permanecer y atestiguar ante los hombres que en ellos se contiene lo más noble del mundo: el aliento eterno y divino, inmarchitable, de la poesía.»

Conocía a Vicente por el «Retrato» que Juan Ramón Jiménez le dedicó, y aparece también en su libro *Españoles de tres mundos,* por referencias de comunes amigos y por muchos de sus poemas, naturalmente. El hecho de vivir nosotros, Antonio y yo, en Cartagena y visitar Madrid por pocos días casi siempre fue la causa de no ver a Vicente personalmente.

Fue en 1940 exactamente cuando le conocí de verdad. El matrimonio Cayetano Alcázar y Amanda Junquera me tenían *invitada,* desde el final de la guerra, en su casa. Cayetano era amigo de toda la vida de Vicente, y al restaurar éste su casa y dejar libre el piso segundo, que ya no necesitaban él ni Conchita, su hermana, se lo ofrecieron a Cayetano. Y allí, después de mi larga estancia en El Escorial, fui a vivir con mis más queridos amigos. Vecinos ya, conocí en persona al poeta. Las terrazas de Velintonia, 5, se abren sobre el jardín de los Aleixandre, y el día que hablé por vez primera con Vicente constituyó para mí un acontecimiento inolvidable. Vicente contaba enton-

ces cuarenta y dos años; alto, distinguido, con ojos azules preciosos, cálida voz y gratas maneras. Enlutado por la muerte reciente de su padre, cordial y acogedor —y esto bien lo saben las generaciones jóvenes que pasaron por su casa—, representaba para nosotros lo mejor y hermoso de la poesía, tanto por su obra como por su persona.

Durante bastante tiempo nos vimos con gran frecuencia. Bajábamos Amanda y yo a charlar con él, o subía él a nuestra casa. Yo viví con los Alcázar en Velintonia, 5, hasta el año 1945, en que, reunidos los que formábamos una pequeña familia, en Goya, 6, hube de irme hasta que, al cabo de largos años, desaparecidos desdichadamente los míos, he vuelto a ocupar mi habitación en ya la calle Vicente Aleixandre por el tiempo que el destino disponga.

Traía yo de El Escorial infinidad de poemas y prosas, que le fui enseñando a Vicente. La mayor parte de las veces le oíamos a él leernos los que un día serían componentes de *Sombra del paraíso* y de otros libros posteriores. Eran tardes magníficas. Todo se quedaba tan lejos, que parecía imposible admitir que hubiera otra vida más allá de la Poesía. Las inquietudes, las preocupaciones, se evaporaban oyéndole.

Mi libro *Mujer sin Edén,* publicado en 1947, ya estaba en marcha y los que cuenta *Ansia de la Gracia* —una antología de ellos la edité por mi cuenta con el título *Pasión del Verbo*— eran una realidad. Los traía esbozados desde El Escorial y fueron cuajándose en Velintonia y decidiéndose en Goya, 6.

Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre mantenían el edificio, limpio y desinteresado en sus ejes humanos, de la Poesía heredada de los años anteriores a 1936. Un trabajo fervoroso de ambos, conscientes de la necesidad que de él se tenía en la posguerra, logró ser el firme puente indestructible entre el pasado y el presente: por debajo corrían aguas oscuras, amenazadoras, que urgía salvar.

Dos poetas serenos, con juicios clarividentes, abrieron puerto de paz y de esperanza a los que llegábamos heridos y a los que era preciso librar de la angustia.

Cuando yo reaparecí en las letras españolas, un escritor que se firmaba «Andrenio» en la revista *Destino,* de Barcelona, tuvo la gentileza de escribir un artículo titulado «Velintonia, 3; Velintonia, 5», comentando algo escrito por mí. Fueron años decisivos para todos y en ellos no nos abandonó jamás la poesía propia y ajena.

La poesía de Vicente Aleixande es oceánica:

océano absoluto que soy cuando, dormido,
irradio verde o fría una ardiente pregunta... (1).

(1) P. 119 de la 2.ª edic. de *La destrucción o el amor.*

Abarca tres partes del mundo. La cuarta, si es que pertenece a una extensión menos entregada a la naturaleza, sin serle imposible, la deja fuera de su obra. Naturaleza total, abarcativamente naturaleza. Más que el ser humano anecdóticamente, los elementos con toda su avasalladora presencia.

Vicente-hombre no es ajeno a ninguna contingencia humana. Vicente-poeta la hunde en su oceánico estro y la con-funde con el Universo que brama o puebla suavemente su impresionante creación poética.

¿Quién dijo acaso que la mar suspira,
labio de amor hacia las playas, triste?
... ...
Dejad que envuelta por la luz campee...
... ...
Allá, reverberando,
sin tiempo, el mar existe (2).

Vicente Aleixandre es «un pecho robusto que reposa atravesado por el mar», indiscutiblemente (3).

Consciente de su plenitud, la irradia:

Amigos, no preguntéis a la gozosa mañana
por qué el sol intangible da su fuerza a los hombres.
... ...
¡Ah! amigos, arrojad lejos, sin mirar los artefactos tristes,
tristes ropas, palabras, palos ciego, metales,
y desnudos de majestad y pureza frente al grito del mundo,
lanzad el cuerpo al abismo de la mar, de la luz, de la dicha inviolada,
mientras el universo, ascua pura y final, se consume (4).

Cité, y harto experimentada está, su cordialidad acogedora:

... Porque yo nací entero cada día, entero y tierno siempre,
y débil y gozoso cada día hallé naciendo
la hierba misma intacta: pisé leve, estrené brisas,
henchí también mi seno, y miré el mundo
y lo vi bueno... (5).

En ese hermoso poema ofrecido a su padre, y en el cual hay resonancia bíblica, el poeta testifica su entrega a la aceptación de todo lo creado. Y en su poema «Al Hombre», dice:

¿Por qué protestas, hijo de la luz,
humano transitorio que en la tierra,
redimes por un instante tu materia sin vida?
... ...

(2) P. 136 de *Sombra del paraíso.*
(3) P. 13. *Ib.*
(4) Pp. 123-125. *Ibidem.*
(5) P. 159. *Ib.*

Hete aquí luminoso, juvenil, perennal a los aires.
Tu planta pisa el barro de que ya eres distinto.
... ...
Regresa tú, mortal, humilde, pura arcilla apagada
a tu certera patria que tu pie sometía.
He aquí la inmensa madre que de ti no es distinta.
Y, barro tú en el barro, totalmente perdura (6).

Es evidente en todo momento que la certidumbre del poeta es la tierra, y su generosa entrega a la humanidad forma parte de su total participación con la tierra.

Anteriormente, en su poema «Corazón negro», había dicho:

Corazón negro.
Enigma o sangre de otras vidas pasadas,
suprema interrogación que ante los ojos me habla,
signo que no comprendo a la luz de la luna.
... ...
Triste historia de un cuerpo que existe como existe un planeta (7).

Y no obstante, a pesar de su escaso empleo de las palabras exaltantes de la divinidad, en su «Mar en la tierra», el poeta asegura que

el que nació para un agua divina,
para ese mar inmenso que yace sobre el polvo (8).

Porque el poeta, sabedor de su humano amasijo terrenal, cree que nació para un agua divina, y en esa agua está palpitante el Creador. Lo inevitable, lo que nos decide terminalmente, aparece en su hermoso poema «La muerte»:

¡Ah! eres tú, eres tú, eterno nombre sin fecha,
bravía lucha del mar con la sed,
cantil todo de agua que amenaza hundirte
sobre mi forma lisa, lámina sin recuerdo.
... ...

Proclama, con toda su juventud (tenía treinta y siete años), su voluntaria identificación fatal con la tierra y el mar:

Muerte como el puñado de arena,
como el agua que en el hoyo queda solitaria,
como la gaviota que en medio de la noche
tiene un color de sangre sobre el mar que no existe (9).

---

(6) Pp. 163-164. *Ib.*
(7) P. 98, 2.ª edic. *La destrucción...*
(8) P. 132. *Ib.*
(9) Pp. 176-78. *Ib.*

¿Qué mar es el que no existe y conocía él cuando cantaba el mar verdadero del planeta en que nació? Del mar *terrenal* dijo en su poema «La mina»:

Calla, calla. No soy el mar, no soy el cielo,
ni tampoco soy el mundo en que tú vives.
Soy el calor que sin nombre avanza sobre las piedras frías...

Si él no es el mar, pero *sí nacido para un agua divina,* cuando imaginaba su «Después de la muerte», otra vez, ¡cuantísimas veces radiantes en su poesía!, el mar contiene «esas aguas espesas que labios negros ya borran de lo distinto» (10).

En toda nuestra poesía, especialmente de posguerra, no hubo un ser tan complejo, tan lleno de valores y de riquezas intelectuales, como Vicente Aleixandre. Existe, invisible casi, un forcejeo —la palabra resulta excesiva— entre la *terraneidad* y la *divinidad* en su obra. El poeta actúa con voces creadoras desentrañadas de estados espirituales casi siempre; cuando despliega los fabulosos mantos de su creatividad, ¿puede ser solamente terrenal? Poeta dotado de una fuerza transformadora capaz de realizar las más lúcidas simbiosis, eso es Vicente Aleixandre.

Lejos, sí, de la torturante indagación que somete Juan Ramón Jiménez a su supernormal conciencia. Afirmativo y lleno de pasión de la tierra, Vicente alza en los tremendos años que siguen a 1939 una sólida presencia humana irradiando cordialidad y apoyo, gozo de la aceptada existencia, en sus fáciles y duras experiencias, constituyendo de tal modo positivo el puerto acogedor de una juventud vibrante y desacomodada entre lo pasado y lo presente en ascuas.

La exclamación alegre, el ánimo consejero, la luz que abre caminos entre el espesor de sombras inquietantes o amenazadoras; puerta amiga su casa para los itinerantes de provincias y los de la capital, la juventud iba dejando de ser anónima para confluir al *Río Nilo* (como le llamara Dámaso Alonso en un poema) de Velintonia, 3.

«El Silencioso» (Julio Trenas) que firmaba sus crónicas literarias en *El Español,* humorísticamente resaltaba en cierta ocasión la numerosidad de poetas en ciernes y hechos que frecuentaba la noble hospitalidad de Aleixandre.

El Premio Nobel fue siempre tardío para los escritores españoles. Años y más años entre los consagrados por él. Si a Juan Ramón Jiménez se le otorgó tan merecidamente por una poesía pura antes y después de su exilio, al concedérsele en 1977 a Vicente Aleixandre se premiaba una poesía cósmica, telúrica, del poeta que vivió sin

---

(10) Pp. 46 y 36 de *Ib.*

moverse de su patria, un exilio interior. Nada aumenta ni disminuye una obra al hacerla aquí o allá, pero en ambos Nobeles la patria está expresa e implícita con idéntica entrega y verdadero amor.

Si en Juan Ramón Jiménez asoma, entre su grandeza, la vena burlona, irónica y hasta despiadada cuando de algunas personas se trataba, en Vicente Aleixandre, jamás. Un talante sereno, imparcial y justo aureola su personalidad. En el impetuoso avance de sus versos no aparece ninguna persona maltratada, o sonriente, o en serio. Ambos Nobeles son dos polos opuestos que confluyen en el privilegio creativo y en la inviolabilidad de su hacer. Lírico en el uno, lírico humano en el otro.

Y ambos marcan dos grandes épocas literarias. Vicente, como los demás de su generación, parte de la primera (Juan Ramón Jiménez) y abre la suya propia; 1936 y 1939 son dos hitos de suma trascendencia poética. Juan Ramón Jiménez ve pronto la guerra desde sus dolorosas lejanías. Aleixandre, enfermo, no apoyó su poder irse en su dolencia: se quedó aquí. Aceptó dignamente guerra y posguerra, consciente de que la creación lírica no tiene por qué «evadirse de su tiempo», pues la Poesía es universal y nos pertenece dondequiera que estemos y la hagamos. No existen buenas razones para dejar de crearla porque ocurra esto o aquello en el mundo, si éste nada tiene que ver con la Poesía. El dolor de Juan Ramón Jiménez yendo de una nación a otra penando por no oír «su español», lejos por fuerza de sus circunstancias de su España viva y sangrante, tiene tanta densidad como el de los poetas, Vicente, Dámaso, que se quedaron para que no se interrumpiera —¡y así lo consiguieron!— la feraz corriente divina de nuestro lirismo más entrañable y responsable.

En él se clavan, naturalmente, las preocupaciones humanas y sociales que el tiempo impone. Uno las manifiesta como podía y quiso desde su distancia, física solamente. Otros, trabajando profundamente en su visión de las circunstancias, hacen posible y asequible obra austera en ocasiones y arrolladora en otras. A Vicente Aleixandre le esperaba la misma culminación universal que a Juan Ramón Jiménez.

Era una tentación harto comprensible la de buscar la evasión que pudiera aliviar las tensiones de los malos años, pero no era ése el destino del poeta arraigado en una actitud solidaria. Lejos aún de las posibilidades, con riesgos de una literatura denunciadora o enigmática para los indiferentes, se protegía el «hueso» de la obra. Como Vicente. Como Dámaso, al fin, con sus *Hijos de la ira,* trágico alarido de disconformidad y desesperación impotente. El lector de estos poetas se sintió sacudido por aquellas vastas dimensiones de sus contemporáneos. En ellas hermanábanse lo telúrico con lo humano, lo

cósmico con, ¡ay!, cierta desesperanza... Todo fue acusación valerosa que se volcó a la Poesía dramáticamente, poniendo en ella sangre hecha espíritu.

Los historiadores que se tomen en serio su menester, harán posible el estudio a fondo y sin prejuicios de aquel período de posguerras española y universal, para poder valorar lo hecho por los poetas que se quedaron en su sitio patrio. Y cómo supieron sobreponerse a las miserias propias y ajenas, trabajando en la decantación creadora. ¡Cuánta pasión y vigorosa fe puestas a contribución!

Cuando llegó a los lectores *Hijos de la ira*, gran sobresalto para los «evadidos» del presente y los inquisidores del mismo. Nada más auténtico y hermoso que este libro-trallazo, este libro-llanto-represión estallada, que *Hijos de la ira.* Dámaso Alonso, con él conviví la guerra y fui alumna suya en la Universidad de Valencia, es un gran español que decidió vivir bajo el poder de los vencedores sin renunciar a su propia personalidad austera. Había que quedarse aquí, alguien o varios muchos, que mantuvieron viva la lumbre, por mínima que pudiere aparecer, que constituyera lumbre heredable para los que vinieren. Leña, sí, leña, quisieron ser y lo fueron sin quedarse jamás en cenizas.

De *Nacimiento último* (1953), de Vicente Aleixandre, escribió en *A B C* (12 de julio) Melchor Fernández Almagro que «era un puente que deja atrás la orilla fulgurante y edénica de *Sombra del paraíso* (1944), y que nos lleva, en visible contraste, a un mundo oscuro, de profundidad misteriosa, sin ese resplandor verbal y gozosos conceptos que, en tan gran parte, caracterizan la poesía de Vicente Aleixandre. Mucha tierra ensombrecida, poco de cielo diáfano...». Antes, advertía el ilustre amigo y gran crítico, que los poemas de este libro «están escritos entre la terminación de *Sombra del paraíso* y el comienzo de *Historia del corazón*».

Fernández Almagro vio en este libro que «el hombre que alienta en el poeta se mira hacia la entraña de su realidad corporal y se siente vivir, tierra adentro, en la vida tremenda de sus restos mortales»:

El muerto alienta. Terco
el cuerpo permanece. Hermosa vida
sobrevivida vida que reúne
pájaros pertinaces, hojas claras
y luz, luz fija para el térreo labio... (11).

Fernández Almagro advertía también: «Véase cómo el poeta asciende de la "tierra unitaria" a la fe y a la esperanza, impulsado por una especie de panteísmo poético que no es, en el fondo, sino una

(11) P. 19 de *Nacimiento último.*

lírica versión del ascetismo cristiano que impone a la mentalidad del poeta puntos de reflexión como a su lenguaje.»

Anteriormente señaló que el comienzo, antes citado, de uno de los poemas de *Nacimiento último* («El enterrado») acabará haciéndonos ver que nada hay de común entre la emoción decadente de la carroña y una afirmación vital por la que se espiritualizan incluso los despojos del ser vivo, con ansias de eternidad:

Bajo la tierra duermo
como otra raíz de ese árbol que a solas en mí nutro.
No pesas, árbol poderoso y terrible, que emerges a los aires,
que de mi pecho naces con un verdor urgente
para asomar y abrirte en rientes ramajes
donde una ave ahora canta, vivaz, sobre mi pecho.

... ...

No soy memoria, amigos, ni olvido. Alegre subo,
ligero, rumoroso, por un tronco a la vida.
Amigos, olvidadme. Mi copa canta siempre,
ligera, en el espacio, bajo un cielo continuo (12).

Tan hermosísimo poema termina así:

Hombre que, muerto o vivo, vida hallares
respirando la tierra. Solo, puro,
quebrantados tus límites, estallas,
resucitas. ¡Ya tierra, tierra hermosa!
Hombre: tierra perenne, gloria, vida (12).

Del mismo libro, «Los amantes enterrados», idéntica aspiración terrenal:

¡Oh libertad! Aquí oscuramente apretados,
bajo la tierra, revueltos con las demás raíces
vivimos, sobrevivimos, muertos ahogados, nunca libres... (13).

Y en otro poema («Cantad, pájaros»):

... ...

Cantad por mí, pájaros que nacéis cada día
y en vuestro grito expresáis la inocencia
del mundo. Cantad, cantad, y elevaos con el alma
que me arrancáis, y no vuelva a la tierra (14).

Aquí aparece el hombre que pide que su alma no vuelva a la tierra, no el que dice creerse tierra en la Tierra para tierra nuevamente. En su jardín, oyendo los pájaros, su alma se eleva hasta desasirse

(12) Pp. 20-21 de *Nacimiento último.*
(13) P. 23. *Ib.*
(14) P. 31. *Ib.*

totalmente de lo perecedero en continua transformación para lograr su propia inmortalidad como materia. Un momento más y nuestro poeta perderá la noción del tiempo (como el Monje Virila) y vivirá su vertiginosidad que bien puede ser la de la materia ascendiendo a su alma.

El «Cántico amante para después de mi muerte» es el resumen, la condensación de todo el libro. Un canto a la Vida, la ligera Diosa en la cual confluyen todos los resplandores del mundo:

Ah, cuán poco duraste, tú eterna, para mis ojos pasajeros...

Terminando con estos versos en los que se repite la más destacada constante en la poesía de Vicente:

... Vida entera de amor que acabó porque he muerto,
mientras tú resplandeces inmarchita a los hombres! (15).

Ante *Poemas de la consumación* (1968), una de las críticas dedicadas a él termina diciendo: «Y en este panorama, un gran vacío: el vacío de la Esperanza.»

Aludiendo a *la metafísica* del mismo libro, se preguntaba el ilustre crítico: «¿Persiste este doble juego temático, esta ecuación "yo-mundo" en el último libro de Aleixandre? Sí; pero enriquecido en profundidad. Ahora la composición mental gira en torno de la oposición vida-muerte; o, si queremos, tiempo-consumación. La poesía gana en trascendencia.»

¿Acaso la trascendencia del tema fundamental no contiene, incluye la esperanza de seguir siendo? ¿No hay que poner un nombre determinado a la que es, aunque implícita, esperanza, si las palabras la evidencian porque son creadoras? Alma. Dios. Espíritu... Son la Unidad absoluta de la Creación, del Hombre, de su obra que canta vehementemente la obra creadora de Dios, en suma.

¿En qué consiste la esperanza cuando de poesía se trata? ¿No lo es por sí misma? El afán de simbiosis con la tierra, con la naturaleza, ¿no es una esperanza de continuidad más allá...? Repetiré unas hermosas palabras que le oí un día a la viuda del escritor Gabriel Miró: «Los poetas, cuando escriben, hablan con Dios.»

Poemas de la consumación se publicó cuando el poeta contaba setenta años. ¡Se anticipó mucho en demostrar la veracidad del título!

«Las palabras del poeta», introducción a la obra, afirman que:

Todo es noche profunda.
Morir es olvidar palabras, resortes, vidrio, nubes,
para atenerse a un orden
invisible de día, pero cierto en la noche del gran abismo.

(15) Pp. 107-108. *Ib.*

Allí la tierra, estricta,
no permite otro amor que el centro entero.
Ni otro beso que serle.
Ni otro amor que el amor que, ahogado, irradia (16).

En «Como Moisés es el Viejo», el poeta sigue afirmándose en lo que denominó *el centro entero,* si bien ahora le llama *la luz:*

... rotos los textos en la tierra, ardidos
los cabellos, quemados los oídos por las palabras terribles,
y aun aliento en los ojos, y en el pulmón la llama,
y en la boca la luz... (17).

Entiendo que en todas sus palabras no decae la esperanza. A pesar de que en «Rostro final» piensa:

... y allí entre hierros vemos la mentira final. La ya no vida (18).

La ya no vida terrestre, la otra es el centro eterno. es en la boca la luz.

Indiscutible el escepticismo que abunda en el libro que citamos:

Unas pocas palabras
en tu oído diría. Poca es la fe de un hombre incierto.
Vivir mucho es oscuro, y de pronto saber no es conocerse (19).

El poema «Ayer» asegura que «Ignorar es vivir. Saber, morirse» (20). ¿No es también cierto? La comprobación no significa desesperanza. No puedo admitir la desesperanza en el hombre que, enfermo desde muy joven, ha podido crear una obra tan profunda y trascendente:

Tu nombre,
pues lo tienes. Toda mi vida ha sido eso:
un nombre. Porque lo sé no existo.
Un nombre respirado no es un beso.
Un nombre perseguido sobre un labio
no es el mundo, pero su sueño a ciegas.
Así bajo la tierra, respiré la tierra.
Sobre tu cuerpo respiré la luz.
Dentro de ti nací: por eso he muerto (21).

No me inquietan los libros que explican, desmenuzan, clasifican la Poesía. Me parece algo semejante al desmembramiento de los

---

(16) P. 12. *Ib.*
(17) P. 19.
(18) P. 23.
(19) P. 33. *Ib.*
(20) P. 88.
(21) P. 100.

santos para hacer relicarios. Leo, siento y me acerco a libros de categoría, como los que me ocupan ahora no sólo con respeto y devoción, sino con el afán de comprenderlos sin presiones de juicios ajenos... más o menos pretenciosos. Por esta razón, que significa pobreza crítica al uso, no he leído nada —salvo las dos reseñas que transcribí anteriormente— sobre mi admirado poeta y querido amigo Vicente Aleixandre. Prefiero leerle a él directamente.

Mundo a solas (1934-1936) sucede cronológicamente en creación a *La destrucción o el amor,* creo. Su poema inicial es una afirmación: «No existe el hombre», y comienza diciendo que sólo la luna sospecha la verdad, «y es que el hombre no existe». Al final:

... Pero el hombre no existe.
Nunca ha existido, nunca.
Pero el hombre no vive, como no vive el día (22).

La pavorosa afirmación lleva a pensar: ¿acepta el poeta la gran interrogación de «¿sueño la vida o la vida sueña conmigo...?». O, dentro de una época exterminante, ¿se conduele con el hombre, cuya existencia importa tan poquísimo? Ocurre a veces que, como el poeta es una criatura tan sensible, presiente lo que muchísimos otros no.

Sentí diariamente que la vida es muerte... (23).

Un ser consumido por su fervor místico cree lo mismo: morir es nacer a la verdadera vida.

Pero no morí nunca. No se muere. Se muere...
Se muere sobre un aire, sobre un hombro no amante.
Sobre una tierra indiferente para los mismos besos (24).

Amor, muerte, tierra, son las constantes aleixandrinas. Mas su fusión con la tierra le revela siempre que

Bajo la tierra se vive... (25).

Hubo un instante de gloriosa afirmación cuando el poeta dice:

... Yo sé que existe un cielo. Acaso un Dios que sueña (26).

En ese «caso», si no aparece seguridad rotunda, sí la esperanza tímidamente, invisible óleo dulcificando las heridas abiertas. Pero más tarde su poema «Nadie» ya es una trágica actitud:

---

(22) P. 154.
(23) P. 155.
(24) *Ib.*
(25) P. 157. *Ib.*
(26) *Ib.*

... un hombre brilla o rueda, un hombre yace o se yergue,
un hombre siente su pesada cabeza como azul enturbiado,
sus lágrimas ausentes como fuego rutilante,
y contempla los cielos como su mismo rostro,
como su sola altura que una palabra rechaza:
Nadie (27).

Verdad que en su poema «Moisés es el viejo», el poeta ha declamado: «Poca es la fe de un hombre incierto.» Sin embargo, ante la Tierra Tierra no lo es; de ella y en ella tiene compacta certidumbre:

Un poeta no es sólo sus versos...,

afirmará en su «Historia de la Literatura», p. 304 del libro *En un vasto dominio* (v. «Antología de Vicente Aleixandre», por Pere Gimferrer). Y también en su poema «Materia única» (pp. 320-22, *ib.*) dice:

Ardiendo la materia
sin consunción desborda
el tiempo, y de él se abrasa.

....

Todo es materia: tiempo,
espacio; carne y obra.
Materia sola, inmensa,
jadea y suspira, y late
aquí en la orilla...

¿En qué orilla...?

Porque «Cumpleaños» (autorretrato sucesivo) acaba con dos versos; éstos:

¡el alma
completa!

(Pp. 328-29 *ib.*)

Verdad, sí. El alma del poeta está completa y con su dilatada ventura existencial alcanzó el privilegio, el don o, sencillamente, «la poca fe del hombre incierto» abocó a la plenitud de su ascesis.

Un poeta no son sólo sus versos, realmente. Un poeta es el cumplimiento de muchísimas dotes más, hasta llegar a tener el alma completa. Es la comprensión, la tolerancia, el respeto humano, la bondad, la serenidad, el don de lágrimas y la dicha de la sonrisa. Un poeta es el puente entre las orillas: dos. La de la Tierra y la de Dios.

Creo que Vicente Aleixandre es todo eso. Y sus versos admirables irradian la grave densidad de pensamiento que posibles los hace.

---

(27) *Ib.*

En *Historia del corazón* (1954), «Mirada final» (pp. 197-200, *ib.*), el poeta hace una síntesis de su preocupación magna Vida-Muerte-Tierra, que abre una hermosa claridad autobiográfica:

No, polvo mío, tierra súbita que me ha acompañado todo el vivir.
No, materia adherida y tristísima que una postrer mano, la mía
misma, hubiera al fin de expulsar.
No: alma más bien en que todo yo he vivido, alma por la que
me fue la vida posible
y desde la que también alzaré mis ojos finales
cuando con estos mismos ojos que son los tuyos, con los que mi
alma contigo todo lo mira,
contemple con tus pupilas, con las solas pupilas que siento
bajo los párpados,
en el fin el cielo piadosamente brillar.

Tan solemnemente manifiesta la conciencia del alma habitante supremo del cuerpo, que nada más lúcido que estos versos para comprender a tamaño poeta como la clave perfecta entre el ser humano y el divino. Tierra y cielo, en fin: poesía que habla a Dios desde su Creación, la de ambos: el Universo y la Voz que lo canta.

CARMEN CONDE

Ferraz, 69
MADRID-8

FUNCION MORAL DE LA POESIA

(Una página inédita)

Por los años cincuenta, estudiantes de la Universidad de Madrid quisieron celebrar unos actos en memoria de Antonio Machado. Contaron para ello con la colaboración de cuatro o cinco poetas, cuyas actuaciones se vieron cercadas por la coerción ejercida entonces. El grupo juvenil más fervoroso y decidido promovió la contrarréplica de un homenaje para aquellos poetas colaboradores de sus jornadas machadianas, tan mal acogidas oficialmente.

Vicente Aleixandre, siempre al día de todo acontecer y nunca al margen de toda significación de libertad, envió para aquel homenaje una cuartilla. Las autoridades frustraron el desarrollo de la reunión, y la cuartilla no se hizo lectura. Absolutamente inédita, reviste interés, por cuanto reafirma un concepto de la misión del poeta y del destino de la poesía que está también implícito, y aun manifiesto, en los propios poemas aleixandrinos de aquellos años. Tal es la razón de que importe exhumarla. Decía así:

> «No envío mi adhesión esta vez a un festejo por el éxito de un libro de hermosos poemas, sino a un acto positivo que subraya lo que la poesía es hoy ante todo: una toma de conciencia. Y en la ocasión presente, en acción, una conducta. Eso es sin duda (al fondo la intachable figura de Machado) lo que os congrega hoy alrededor de estos poetas, en los cuales, por el acto de exaltación del maestro imperecedero, todos: chicos y grandes, jóvenes o viejos, hombres y mujeres, nos hemos sentido representados o, mejor aún, encarnados. Admirable realidad del poeta que, si de veras lo es, habla por todos.
>
> Es a la significación moral del acto de hoy, promovido por el corazón y la conciencia vigilante de la juventud, a lo que yo envío mi adhesión, sentándome espiritualmente entre vosotros, si me lo permitís, para expresar mi admiración y mi gratitud a estos poetas, a los que vemos hoy coronados por el más bello de los resplandores: la luz de la responsabilidad.»

En estas pocas líneas, que no cuentan ni doscientas palabras, encontramos condensados seis temas trascendentales y enormemente

significativos para el entendimiento de la persona y de la obra de Vicente Aleixandre, lo que prueba, de una parte, la sinceridad con que fue escrito el breve texto; de otra, la condición de poeta total de su autor: cuanto escribe, lo identifica.

Los seis motivos a que aludo y que se me antojan pequeñas síntesis de caracteres unos, de actitudes otros, muy aleixandrinos —cualquier lector los percibirá— podrían enunciarse así:

a) Sencillez y generosidad personales.
b) Fe en la juventud.
c) Reconocimiento de Machado.
d) La poesía como una toma de conciencia y una conducta.
e) La responsabilidad del escritor.
f) El concepto del poeta como voz colectiva.

Los párrafos que siguen avanzan por esos enunciados, intentando su ampliación consecuente.

a) Con naturalidad, sin empacho alguno, el maestro declara nada menos que *admiración y gratitud* hacia unos poetas no sólo mucho más jóvenes que él (estaba próximo a cumplir los sesenta años), sino todos deudores declarados de su magisterio. Esta es una condición del hombre Aleixandre, reconocida y proclamada por cuantos le han tratado. Los testimonios son innumerables. Se ha comparado a veces la influencia de Aleixandre sobre la juventud de posguerra con la ejercida en los años veinte por Juan Ramón Jiménez sobre la que luego fue famosa generación, pero me parece que la fundamental diferencia reside en que a Juan Ramón debió de faltarle la generosidad y la comprensión humana que Vicente Aleixandre ha derrochado.

b) La alusión a la juventud encierra una valoración coherente con la vida y la obra aleixandrinas. La juventud ha seguido en todo momento y en sucesivas promociones, durante décadas, a Vicente Aleixandre. Los jóvenes se han sentido atraídos por su poesía original y renovadora. Las revistas de poesía han solicitado con entusiasmo el espaldarazo de su colaboración, nunca negada, y que en algunas ocasiones se tradujo en notables cartas de orientación y estímulo. Esto no puede ser casual, antes bien, parece producto de una actitud recíproca: Aleixandre cree en la juventud y sitúa en ella la esperanza. Pero es que, además, *lo joven* forma parte del mundo poético aleixandrino, en punto de exaltación. Ya el poema «Adolescencia», de *Ámbito* (1928), es como una elegía anticipada del huyente tiempo juvenil. En otras zonas de su obra, cuerpos jóvenes cruzan radiantes por una

suerte de alba del Universo, enmarcados en paisajes donde lo elemental y prístino alumbra su inocencia. Y en uno de sus libros últimos —*Poemas de la consumación* (1968)—, cuando leemos

> *Tras el cristal la rosa es siempre rosa.*
> *Pero no huele.*

comprendemos que esa rosa es la juventud, vista a través del vidrio del tiempo, y que juventud es igual a vida:

> *Vida es ser joven y no más*

afirma otro verso de este mismo libro. El culto juvenil es como un culto de exaltación a la materia viva, en congruencia, por distintos caminos, con la inserción del hombre en el cosmos *(Sombra del paraíso),* con el sentido de la madre-tierra *(Espadas como labios)* y con la materia única *(En un vasto dominio).*

c) Aleixandre reconoce la importancia de la figura de Antonio Machado. La poesía de Antonio Machado es controvertible para algunas actitudes poéticas. Lo es hoy para ciertos grupos de poetas jóvenes —y no voy a entrar ahora en comentarios sobre ese extremo—; lo era para aquellos otros jóvenes de los años veinte. Es sabido que, aunque le respetase, la Generación del 27 no fue devota del autor de *Campos de Castilla,* el cual se sintió él mismo desasistido y algo lejano de aquellos jóvenes renovadores de la poesía («Si esos jóvenes son poetas, yo seré otra cosa», llegó a escribir, familiarmente, en una carta a «Guiomar»). El joven Aleixandre no es una excepción en la actitud poética, pero sí lo es, en cierto modo, como lector de Machado. Nos ha dicho que lo leyó pronto, cuando inició sus primeros encuentros con la poesía (1917), y es cierto, porque el rastro lo hemos visto surgir donde menos podía esperarse: en un poema de *Pasión de la tierra,* donde el surrealismo es más intenso. «En el umbral de un pecho me llamaron», dice con claro recuerdo voluntariamente modificado, para continuar, en una suerte de réplica al poema de *Soledades,* «No era la buena voz». Bastantes años después, uno de los primeros capítulos de *Los encuentros* (1958) se dedica a la figura humana de don Antonio. En la cuartilla transcrita, el elogio no puede ser más expresivo para su ejemplar conducta.

d) Enlaza este reconocimiento a la importancia de la conducta social del poeta, a su temple moral, con otro punto del texto comentado. La poesía —dice— es *una toma de conciencia* y *una conducta.* Trasciende, pues, de una mera experiencia verbal y, por ende, trasciende de la pura estética para entrar en una zona ética, donde se

contempla *la responsabilidad* del escritor. Lejos los tiempos de la *poesía pura*, que apenas rozó la obra del primer Aleixandre. Su poesía se substanció en seguida en un afán solidario: hombre y naturaleza se unifican, responden a un todo, ya merced al impulso de una fuerza amorosa, ya en el *nacimiento último*. Pero, por otra parte, el poeta, que no vive en las nubes, se debe a su tiempo, y cada momento histórico tiene sus exigencias. «Hay épocas graves, de urgentes crisis, en que se tiende a juzgar a los poetas no por su poesía, sino por su moral implícita.» E, inmediatamente, un complemento que fortalece y legitima, por así decirlo, esa declaración: «Cada día está más claro que toda poesía lleva consigo una moral.» Son afirmaciones de Vicente Aleixandre hechas en 1950. Poco después, y ya en los años de la prosa que estoy comentando, el centro poético de su quehacer es el hombre histórico y su necesaria solidaridad con los demás. La propia proclamación del Premio Nobel se acompaña de unas frases que lo expresan bien: una poesía que ilumina la condición del hombre en el cosmos y en la sociedad de la hora presente. No es menester insistir sobre estudios ya realizados en torno a esta evolución aleixandrina. Baste subrayar, como antes he dicho, la semejanza del texto que ofrezco —publicándolo por primera vez— con el talante de los poemas coetáneos. Por ejemplo, que la poesía es *una toma de conciencia*, está ya escrito en «Poesía: comunicación», publicado en la revista *Espadaña* (número 48), en 1950:

> *Una conciencia sin atenuantes: eso es el poeta,*
> *en pie, hasta el fin.*

e) Conforme avanzamos en las conclusiones deducidas de la cuartilla inédita, va haciéndose evidente que no fue un escrito ocasional, no se pergeñó por mero compromiso ni se limitó a apuntar al margen un suceso ajeno a su propia actitud. La responsabilidad del escritor está sentida por Aleixandre de manera profunda. Recordemos aquel texto dialogado, de 1951, recogido bajo el mismo título de «Poesía: comunicación»:

> «—Confiese usted que el poeta escribe para sí mismo.
>
> ... ...
>
> —Yo haría una distinción. La función de escribir produce una fruición que le está íntegramente destinada al poeta. Pero más allá...
>
> ... ...
>
> ... Más allá de ese placer evidente, algo más hondo mueve al poeta. El poeta se comunica.
>
> ... ...
>
> —Y esta comunicación tiene un supuesto: el idóneo corazón múltiple donde puede despertar íntegra una masa de vida participada.»

La propia actitud de Vicente Aleixandre durante tantos años no ha hecho sino rubricar su rigor poético con una conducta humana absolutamente ejemplar.

f) El cuarto poema de la segunda parte —«La mirada extendida»— de *Historia del corazón* (1954) se titula «El poeta canta por todos». Nuevo paralelismo con el texto inédito. Es un poema dividido en tres partes.

En la primera, el poeta, que acaso estuvo al margen —o se creyó o lo creyeron— del tráfago común, realiza *una toma de conciencia* y nos dice que «en un último esfuerzo, decide»:

> *Y tú, con el corazón apretado, convulso de tu solitario dolor (...)*
> *te sumes*

Donde *se sume* es en la masa común de las gentes de su tiempo, en el afán, el dolor y la esperanza colectivos.

La intención del poema es, pues, comunicativa. La del poeta, en el fondo, venía siéndolo: lo declaró años atrás, como hemos visto, y aun antes de lo que acabo de aludir: en una «Confidencia literaria» escrita para *Entregas de poesía,* en julio de 1944, revista que aparecería en Barcelona, editada por Juan Ramón Masoliver y otros amigos catalanes. (Por cierto, una de las más cuidadas, de las tipográficamente más bonitas publicaciones de posguerra.) En aquella «confidencia» afirma Aleixandre que «siempre quiso dirigirse a lo permanente del hombre; no a lo que refinadamente diferencia, sino a lo que esencialmente une». Siéntese, por ello, poeta de mayorías. Lo que más adelante recalcará, al considerar que «toda poesía es multitudinaria en potencia».

Esa multitud que canta el poema de «La mirada extendida» se ve como «masa sola», como «único ser». Casi todos los poemas reunidos en esa segunda parte de *Historia del corazón* insisten en ello. En «Ten esperanza», *el caminante* —al que hemos de considerar *el existente*—, fatigado por la ascensión penosa que es la vida, recibe el estímulo del poeta para que continúe apoyado en un brazo anónimo, que simboliza a la comunidad:

> *Cógete a ese brazo blanco. A ese que apenas conoces, pero*
> *que reconoces.*

En el poema titulado «En la plaza», el hombre debe fluir al gran río de todos:

> *La gran masa pasaba. Pero era reconocible el diminuto*
> *corazón afluido.*

Y también, en el mismo poema:

Entra en el torrente que te reclama y allí sé tú mismo.

En «Vagabundo continuo», los hombres, que atraviesan caminos, estepas, trochas, llanazos; que cruzan entre fieras y reptiles por selvas amenazadoras, son de pronto uno solo:

Es una vasta criatura sólo, olvidada, desnuda.

En «La oscuridad» hay un niño que crece y que se siente:

una sola oleada con la multitud

y todos vienen a ser:

una sola criatura viviente, padecida, de la que sin saberlo cada uno es totalmente solidario.

He señalado algunas veces la diferencia —entre otras— de este sentido existencial latente en la poesía de Aleixandre y el existencialismo sartriano. La presencia de *el otro* origina en Sartre una pérdida de libertad, en tanto que en Aleixandre es precisamente al *mezclarse* con los otros como puede el hombre *reconocerse* a sí mismo. La inevitable vida en común ha producido en el filósofo francés esa imagen desoladora de la galera. En el poeta español, tal comunidad es como «una gran plaza abierta», con olor a «un gran sol descubierto» y un viento como «gran mano que roza las frentes unidas y las reconforta».

Partiendo de este concepto humanista y solidario, es consecuente llegar a la convicción de que «el poeta canta por todos». El poema que estamos viendo parece arrancar de un anterior individualismo automarginador:

Allí están todos, y tú los estás mirando.

Se canta desde un corazón solitario (y recordemos que don Antonio Machado había escrito que *un corazón solitario / no es un corazón),* y ese corazón está aludido mediante expresiones de una hermosa vehemencia que nos hace recordar la poesía de *La destrucción o el amor:*

Masa frenética de dolor, salpicada
contra aquellas mudas paredes interiores de carne.

Dentro de ese corazón personal, hay «un furioso torbellino que enloquece», lo que parece hacernos ver que es el exceso de individua-

lismo lo que trastorna al hombre. Luego, al entregarse a ese total mundo humano, que es «una masa sola» donde confluyen las inquietudes comunes, se encuentra serenidad:

Allí serenamente en la ola te entregas. Quedamente derivas. Es, pues, la superación del individualismo narcisista lo que salva al hombre, según se deduce.

La segunda parte del poema se abre mediante anadiplosis reforzadora de la idea final de la primera parte: el poeta va envuelto, va transportado por «un único corazón». Durante doce versos (versos dilatados o, en realidad, versículos, que son los empleados en el poema todo), el poeta se siente recorrido, invadido por ese único corazón común, al punto de que si levanta la voz, lo que él mismo se oye «es la voz de los que le llevan». No es todavía que su voz —su canto— sirva para todos, exprese a todos, sino que es la voz de todos lo que está impregnándole.

El estadio superior, por así decirlo, se obtiene en la tercera parte. Cabe, pues, marcar tres jalones en el poema: En el primero, el individualista se decide a fundirse con la masa común. En el segundo, ya una vez entre todos, las angustias y las esperanzas de éstos van contagiándole. En el tercero, su voz deviene voz común, expresión de todos. Tercer jalón que coincide con la tercera parte del poema, iniciada por ello con la conjunción copulativa *y*. Si al final de la segunda parte la voz se alzaba «desde todos los corazones», ya en esta tercera se concluye que es también: ...«Y para todos los oídos». Si el poeta sentía que su voz estaba contagiándose del sentir de todos, ahora son todos los que se sienten interpretados por la voz del poeta.

Insistamos. La voz del poeta, que no era sino la voz de todos, pasa a ser la que todos escuchan, porque deviene:

una única voz que los canta

Y comprendamos que si la voz del poeta se limitase a hablar de todos, el poeta sería *el héroe* o *el guía* o *el maestro.* Pero ocurre (y seguimos con ello el hilo intencional del poema) que antes de hablar a todos, esa voz ha nacido de todos, por lo que el poeta es el compañero, el intérprete de lo colectivo. Fijémonos que en el poema no se habla de todos como de una «masa oyente», sino de una «masa misma del canto». Y, en esa masa, el poeta se considera:

como un nudo de su ser

Nudo, etimológicamente, es *nodus,* esto es: *nódulo,* o sea: partícula asociada para formar una masa. El poeta no es más —en esta inter-

pretación— que una pequeña, diminuta partícula de la «masa sola», del «único ser».

Las imágenes se corresponden con este sentido comunitario y humilde de la condición del poeta. Su canto —¡qué lejos las «torres de Dios» o las actitudes de hierofante!— «se acuesta como un camino» y todas las plantas —las de los demás— pisan ese camino. La vida entonces, como en otros poemas de Aleixandre, es una ascensión, en este caso triunfante: en la cumbre hay un «pico claro». Desde esa claridad, que es el entendimiento solidario de todos los hombres, suena la «voz colectiva y alzada». Y el cosmos recibe «el eco entero del hombre», humanización que da sentido al Universo de tal suerte que si existe es porque ojos humanos lo contemplan. Tal me parece que es el fondo de los versos finales (dos versos de hemistiquios de ocho más ocho, que prestan su isometría a una bella música de clausura):

Y un cielo de poderío, completamente existente,
hace ahora con majestad el eco entero del hombre.

Hasta que no ha hecho el eco entero del hombre: hasta que el hombre no ha hablado solidariamente por la voz colectiva del poeta, el poderoso cielo (el cosmos) no ha existido del todo.

Como en toda la obra de Vicente Aleixandre, la forma es coeficiente, de manera plena, al valor poemático. Las reiteraciones continuas, por ejemplo, van dando a la pieza comentada el preciso ritmo de caminar en masa progresiva:

Sí, pasan,
Todos están pasando.
... ...
Y una masa sola, un único ser
... ...
... al fin, ¡cómo te encuentras y hallas!
... ...
Serenamente te entregas. Quedamente derivas
... ...
Vas acunadamente empujado, como mecido
... ...
Abdica de tu propio dolor. Distiende tu propio corazón
... ...
Un único corazón, un único latido
... ...
Y si te yergues un instante, si un instante levantas la voz
... ...
La voz de los que te llevan, la voz verdadera y alzada
... ...
Donde tú puedes escucharte, donde tú te reconoces
... ...

Se están escuchando a sí mismos. Están escuchando una voz

... ...

Todas las plantas están pisándola.
Están pisándola hermosamente

... ...

Como una montaña sube...
Y asciende hasta el pico...
Y en la cumbre...

... ...

Y es tu voz la que les expresa. Tu voz colectiva

Prácticamente, en la mitad de los versos (dieciocho sobre cuarenta) se produce una reiteración. Estas reiteraciones son como un método de autoconvencimiento del poeta, lo que se refuerza con el frecuente uso del adverbio de afirmación *sí*, que aparece en cuatro ocasiones (esto es: en el diez por ciento de los versos del poema). El poema no es la constatación de una realidad, sino el proceso de un convencimiento. El poeta no expone una teoría de lo que es la voz del poeta, sino que expone la evolución de su propia obra hacia ese concepto solidario. Por eso, el abundante empleo de la conjunción *y*, de la que se echa mano hasta quince veces, a manera de hilvanes que unen los trozos de tela para esa túnica comunitaria con que el poema va a investirse.

Supuesto —como hemos dicho— que el poema refleja un devenir, encontramos consecuente el sentido itinerante que en él marcan hasta veinticinco veces palabras como: *pasar, pasan, pasando, desfila, empujado, lleva, recorre, sube, invade, avanzas, yergues, levantas, alza, se mueven, camino, pisándola, despliega, desfila, senda, asciende, alzada, ola, onda.*

En cuanto al sentido colectivo, que es, en definitiva, el cantado en el poema, también se manifiesta mediante una veintena de expresiones: *Todos, niños-mujeres-hombres, una masa sola, un único ser, en la ola, rumor denso, miles de corazones-único corazón, único latido, todos-los-oscuros-cuerpos-casi-infinitos, cuerpos y almas, todos los corazones, todos los oídos, una única voz, masa misma del canto, una onda, todas las plantas, toda la masa, todos cantando, eco entero del hombre, voz colectiva.*

El poema se dirige a una segunda persona. Ya en el primer verso aparece el pronombre *tú:*

Allí están todos, y tú los estás mirando

Surge inmediatamente la pregunta: ¿quién habla y a quién se habla? Me parece que las hipótesis pueden ser tres: 1) El poema canta a un

poeta indeterminado, de poética social. 2) Aleixandre se dirige a un poeta prototípico. 3) El poeta Aleixandre se habla a sí mismo.

La primera hipótesis no se corresponde con el contexto general del libro al cual pertenece el poema. Singularmente «La mirada extendida», evidencia que éste no es un poema aislado que canta la obra de otro autor diferente. Por el contrario, es un poema que se encuentra apoyado y arropado por los que le anteceden y siguen. Refleja, pues, una actitud.

La segunda hipótesis parece ingenua; si Aleixandre entendía que tal es el modelo del poeta mejor, lo congruente es que tendiese a lograrlo. Está claro, por tanto, que el poeta Aleixandre se habla a sí mismo y que cuanto expresa entraña una evolución, con respecto a libros anteriores. La evolución corresponde, en efecto, a lo que se estudia como segunda época de su obra y, concretamente sobre este poema, queda aludida por Carlos Bousoño, en el prólogo a las *Obras Completas*, cuando compara brevemente esta pieza con la que abre el libro *Sombra del paraíso*. Así como en la que hemos comentado el poeta habla desde la comunidad humana, en la de 1944 —ciclo cósmico de la obra aleixandrina— la palabra del poeta viene insuflada desde la naturaleza misma, desde el concierto universal.

Aleixandre, en efecto, se habla a sí mismo, y este poema es fruto del cambio experimentado en aquellos años. Cambio que incluso modificó el curso del libro, según se infiere de la «Nota previa» con que el autor acompaña la selección para el tomo de *Mis poemas mejores* (primera edición de 1956). En 1945, *Historia del corazón* «se inició como obra de amor en un sentido estricto, pero pronto la intuición se abrió y ensanchó hasta dar lugar a la visión completa y abarcadora». Esa visión es la «conciencia de la temporalidad», y «el amor como símbolo trascendido de solidaridad de los hombres, ante los términos de su vivir». El libro tuvo una elaboración de ocho años, centrados precisamente en 1950. Pero entonces está escudriñando Aleixandre «algunos caracteres de la nueva poesía española», caracteres que, en cierto modo, aparecen también en su propia poesía. No es necesario recordar de nuevo que de semejantes fechas data la cuartilla inédita origen de este artículo. Era una de aquellas épocas graves, de urgente crisis —y volvemos a citar el texto más arriba aducido— en que se busca en la poesía su función moral.

LEOPOLDO DE LUIS

Rodón, 12-6.° derecha
MADRID-20

FABULAS DE LUZ Y DE SOMBRA

Quizá el espacio de la poesía tenga como luz natural el resplandor de la sombra de lo irracional; quizá la creación poética oscile incesante del paraíso vivo en la nostalgia, al infierno, doloroso en su multiforme realidad. Si así es, la fábula en que lo uno y lo otro se combinen será la experiencia poética más expresiva de las contingencias a que está sometida la creación misma.

Escrita queda «una temporada en el infierno», y en la letra se vive entre la desesperación y el miedo; escritas quedan también, pero de otra mano, la nostalgia del paraíso, las memorias de un espacio que se hace realidad en el poema, espacio de verdad como lo es siempre el de la poesía, y que en la dicción de Vicente Aleixandre se constituye. Dicción que en el poema encuentra su dimensión necesaria, su ritmo preciso, su andar seguro.

No es afirmación gratuita, pues sus poemas, sus mejores poemas, tienen una coherencia que los hace inteligibles al nivel de comprensión que la poesía exige de su lector, y que no es tanto el de la razón como el de esa lógica que opera en la profundidad de la superficie, la lógica que solemos llamar coherencia. Nunca es esto más cierto que cuando el poema sube, como agua de hondo manantial, desde las entrañas del ser, porque entonces la oscuridad de los arrastres, lejos de dañar el canto, lo envuelve en ecos procedentes de la pasión colectiva y multiplica sus resonancias en la mente receptora.

Pues aun si la poesía así nacida no es comunicación (y en esto disiento de Aleixandre), sino expresión, grito, «ayes del alma» que surgen por estricta necesidad de liberarse de ellos, también ocurre que alguien los escucha y los traduce y acaso los hace suyos. Hay un emisor y, más allá del texto, un receptor implícita y no explícitamente postulado por aquél, un ente —ustedes, yo mismo— que atiende y descifra y entiende.

Que esa recepción sea intermitente, no presupone fallos en la emisión ni huecos en la cohesión del mensaje, sino peculiaridades del entendimiento poético que, como aquí puede ser el caso, opera a ráfagas que encienden, luego avivan la llama, la luz.

El texto chisporrotea, pero no para todos; siempre hay quien puede pasar la mano sobre él sin quemarse, sin sentir siquiera su latido, como hay —si tal es el caso— quien anda en la tiniebla sin advertir su murmullo. Sin la docilidad inicial de la escucha no cabe la respuesta que, para serlo, para tener sentido, exige comprensión de los acentos, los subrayados y el tono del discurso.

Y digámoslo ya: luz está dicho aquí por lucidez de la vigilia; sombras, por la sugestión de la noche en que los ramalazos del sueño nos azotan como alas de pájaros enormes y misteriosos. La poesía de Aleixandre se ilumina de estas dos maneras: con la transparencia de lo visto con los ojos abiertos y con las revelaciones oníricas. Así la palabra oscila, no como un péndulo, sino como un corazón que tal vez se demora en la sombra como en un nido, porque es allí donde los enigmas reposan, se decantan y en el verbo pasan de la interrogación a la descripción.

El poema, Hugo lo dijo, es el espejo del alma, pero un espejo que refleja lo a simple vista imperceptible: un hueco donde parece insinuarse una presencia que poco a poco va tomando forma en la forma, eco turbio (tal vez) de sonidos indecisos que en la palabra empiezan a precisarse o se precisan del todo. Si hablo de la poesía de Aleixandre una contradicción se impone: lo que entonces se ve y se oye toma forma sin perder por completo su constitución inicial de cosa informe, magma, lava un instante detenida que en cualquier momento puede correr ladera abajo. Leamos:

> Esa luz amarilla que la luna me envía es una historia larga que me acongoja más que un brazo desnudo. ¿Por qué me tocas si sabes que no puedo responderte? ¿Por qué insistes nuevamente, si sabes que contra tu azul profundo, casi líquido, no puedo más que cerrar los ojos, ignorar las aguas muertas, no oír las músicas sordas de los peces de arriba olvidar la forma de su cuadrado estanque? ¿Por qué abres tu boca reciente, para que yo sienta sobre mi cabeza que la noche no ama más que mi esperanza, porque espera verla convertida en deseo? ¿Por qué el negror de los brazos quiere tocarme el pecho y me pregunta por la nota de mi bella caja escondida, por esa cristalina palidez que se sucede siempre cuando un piano se ahoga, o cuando se escucha la extinguida nota del beso? Algo que es como un arpa que se hunde.

Aquí está la página, construida por una sucesión de preguntas que no ocultan su carácter retórico en la oscuridad de la formulación, que es oscura porque las emociones no quieren o no pueden declararse de otro modo. La luz está en el comienzo, «luz amarilla» en la noche sufriente del alma. Lo asociado a esa luz es algo del ayer que recor-

dado acongoja al rememorante y le impide expresarse. (El poema se titula precisamente «Silencio»). Sólo cabe una salida frente al ayer, triste en la nostalgia de su ser pasado: el olvido, «cerrar los ojos», «ignorar las aguas muertas», «no oír las músicas sordas», «olvidar la forma»... El brazo desnudo que duele, por su ausencia, en las primeras líneas, trata, más adelante, de imponer su presencia, tocando el pecho de quien habla. Esa voz, elocuente en el silencio, expresiva en la información que retira y expresiva y por eso mismo, se convierte en luz, en una luz que lentamente empuja la penumbra del poema haciendo visibles, audibles también, la figura y el sentimiento proyectados en el espacio.

Es sólo un ejemplo, ya lo sé, pero uno en la continuidad del modo cómo Aleixandre consigue, por el equilibrio entre dicción desviada, imagen insólita y claroscuro una tensión que se contagia al lector aun antes de que éste «comprenda» lo que está pasando. Y comprender, aquí, es reconocer en cada pregunta una conexión directa con el impulso determinante de la creación, conseguida tanteando, cuestionándose, pues el yo hablante se dirige a un tú que no es tan otro como parece, sino la voz y la mano rebeldes de la memoria.

Según lo leído muestra, en Aleixandre hay cambios de prosodia y cambios de sintaxis. Pero hay, sobre todo, cambios múltiples de perspectiva, puntos de vista para la creación de la experiencia poética. Aquí le vemos enfrentando al hombre con el recuerdo, donde el recuerdo mismo, esforzándose en rehuir algo del ayer que amenaza convertirse en obsesión suplantadora del genuino ser. Si hubiéramos continuado leyendo, habríamos oído la palabra reveladora: cómo la quietud y el silencio, «la helada contracción de mi esfuerzo», son recursos para ignorar, medios para mantener el equilibrio.

A la «hermosísima» figura que va asomándose al espejo que es el poema, la descubrimos «noche... de los torrentes de silencio y de lava», es decir, cargada de las furias y de las ansias que oprimen a quien no puede optar por otra solución que poner en palabras lo indecible, lo que se resiste a ellas, porque no es para ser expresado y, sin embargo, sólo así, expresándose, expresado, puede existir en su única consistencia posible, la verbal.

Algo que se ha vivido (o querido vivir; se vive en el deseo y se crea en el poema lo deseado) corre en el subsuelo, agua fertilizante, agua de sueño, y esa luz, de que antes dije. Vimos, vemos una estructura de superficie, interrogantes que son respuestas, en lo que se lee, el puro texto, y sentimos más dentro la energía de otra estructura, profunda, fuego que calienta hasta el punto de la quema. El lector lo sabe si de veras pone el dedo en la llama. Lo

que vemos, leemos, puede estar cerrado, herméticamente cerrado, pero la llave está allí, la clave es la llave y con ella se abre el poema.

Los recuerdos se inventan, y pocos encuentros tan ciertos como el de Dante y Francesca cuando aquél descendió a los infiernos en busca de una verdad que lo cotidiano le negaba. («Miro el río —dice Aleixandre, todavía en "Silencio"— en que te vas copiando, por último el color azul de mi frente.») Y no he citado el nombre de Dante en vano, pues el libro que estamos leyendo se tituló inicialmente *Evasión hacia el fondo* y es en verdad una primera y necesaria evasión de la trivialidad: las vías del conocimiento imponen esa bajada a las cavernas del ser. Francesca, recuérdese, padece en la sombra; Beatrice espera en la luz. Dos versiones, dos rostros de lo mismo, pues si la verdad es belleza, la belleza es verdad, como recordó aquel triste Adonais del romanticisco inglés.

Y los cambios en profundidad; digo, los operados en la estructura segunda son los más significativos y los que aportan mayor novedad. Cambios difíciles de seguir y más difíciles de precisar en términos críticos, pero visibles a través del texto en que se reflejan. Si digo que los dicta la emoción incurro en pecado de psicologismo y piso terreno movedizo del cual o desde el cual no puede salirse sin harta complicación. Más seguro será contentarse con señalar que las transformaciones ocurren sobre todo en el modo de aproximación al tema, designando con este nombre la incitación o intuición de que se origina el poema.

Lo comentado hasta ahora lo escribió Aleixandre desde un centro de conciencia situado —como Conrad diría— en el corazón de las tinieblas, dentro y muy abajo de la experiencia misma que se va creando como una perspectiva de sombra. Cuando escribe «El amor padecido» está en el tema central de su obra, pero —claro es— todavía en la invención veteada de fulgores oníricos y resplandeciente de su encendida tiniebla. Con este poema se cierra el más singular y raro de los libros aleixandrinos, y será bueno dedicarle unos minutos de atención.

Hoy ya no chocamos con la materia verbal del mismo modo que lo hicieron, lo hicimos, los lectores de cincuenta años atrás. Bousoño ha señalado certeramente que la utilización por los poetas de materiales cargados de irracionalidad es uno de los signos caracterizadores de la época en que Aleixandre empezó a escribir. «Las palabras —dijo— pueden usarse en sentido lógico, pero se usan, con frecuencia característica, lógicamente, esto es, según sus aso-

ciaciones subconscientes». Dando por supuesto que esta opinión es ahora indisputada, cito de nuevo al poeta:

> Perdóname que cuando se detiene la tristeza a la entrada de la esperanza adolescente, no asomen todas las palomas, las más blancas, con sus voces humanas, preguntando sobre la ruta apasionada. He esperado mucho. Tanto, que mis barbas de tiempo han tejido dos rostros, un aspa de tijeras con que yo podría interrumpir mi vida silenciosa. Pero no quiero. Prefiero ese ala muscular hecha de firmeza, que no teme herir con su extremo la cárcel de cielo, la cerrazón de la altura emblanquecida. No son dientes esos límites de horizonte, ese cenit instantáneo que en lo más alto hace coincidir el péndulo con la sangre, la conjunción que no desmaya con su tacto. Esperar en los límites de la vida, adormecer la criatura débil que nace con una risa crepitante en el extremo de la ropa (allí donde no llega el latido cierto), es una postura sí esperada, no cansada, no fatigosa, que no impide toser para conocer la existencia, para amar la forma perpendicular de uno mismo.

Una primera lectura hace ver el movimiento y la dirección del párrafo —llamarlo estrofa sería seguramente más propio, aun si heterodoxo— va de lo claro a lo oscuro. La primera oración sigue las leyes de una poética bien conocida: las figuras de dicción (personificación, metáfora, sinestesia) no van más allá de una verbalización imaginística que el lector descifra sin dificultades. Un subrayado, una afirmación es sobre todo la segunda oración. «He esperado mucho», que, como la cuarta, «Pero no quiero», son condensaciones de un estado de ánimo, el de la voz que habla en el poema y que en las oraciones primera y tercera se limita a describir ocurrencias de que es, a la vez, actuante y escenario. Cuando la quinta oración comience con un verbo en primera persona de indicativo, «Prefiero», el enunciado será ya beligerante, y en cuanto a la expresión, siempre metaforizada, oculta el plano real como no lo hacían las líneas iniciales.

Si el código se complica, es porque la invención se ha salido de madre, es ya hija de sí misma, y se aventura por derroteros que imponen otras normas al discurso. Según avanza el poema, las conexiones entre sus puntos son más libres, pero no menos inteligibles, pues el subconsciente opera en sus propios límites y reconociéndolas es posible entender el sentido de las asociaciones que el poema propone. Será una lectura en que no se puede perder de vista lo que no se ve, pero si, como ya he sugerido, hace sentir su presencia.

En el segundo párrafo —o estrofa— vuelve a afirmarse la esperanza, «La esperanza es lo cierto», pero se afirma para dramatizar

la negación inmediata, la destrucción de lo que es puro engaño: «Una bella palabra, un árbol, un monte de denuestos olvidados, todas las incidencias de los besos, se repartían mintiendo.» «Mintiendo», palabra contundente en donde desemboca el párrafo con toda su carga verbal, con enérgico ritmo. Al asimilar en él imágenes disímiles —la cadencia del endecasílabo las asocia y emparienta—: «Un monte de denuestos olvidados / todas las incidencias de los besos», parece que los objetos y los gestos declarasen su mentira con más contundencia.

Y ¿quién es el interlocutor oculto, el secreto destinatario de la negación? La respuesta no es dudosa. Escucho: «En el umbral de un pecho me llamaron», y lo oigo como eco de la línea inolvidable: «En el umbral de un sueño me llamaron», pero en el poema de Aleixandre la llamada no responde a las expectaciones: en vez de «la buena voz», «la voz amiga», que habla a la entrada de las secretas galerías machadianas, aquí estalla una durísima, enfática negación: «No era la buena voz, mentira idiota, sino la cerrazón de los fríos.» Respuesta inequívoca a don Antonio y, un poco más adelante, quizá las lusiones literarias apuntan a Juan Ramón Jiménez, aunque de modo más oblicuo. Recordamos, de *Eternidades:* «Vino primero pura / vestida de inocencia» (la poesía), y ahora leemos: «Llegó tan nuevo, tan claro y tan despacio.» Los adjetivos cambian, sí, pero no la expresión, pues en una cadena metonímica fácil de establecer, lo nuevo es lo virginal, que es la pureza, y la claridad linda con la inocencia. «Y la amé como a un niño», dice el andaluz del Oeste, y replica en su propio tono el andaluz de Sevilla: «se puso como un hombro, como un calor caliente». Todavía creo oír la resonancia, la concordancia en el modo de sentir y en el de expresar lo sentido. Pero ¡qué distinta utilización de verbalizaciones análogas! Yo diría que estas relaciones intertextuales están hechas con intención irónica y no denigratoria de los textos, ni de los autores, sino expresión de una actitud que hace años resumí en la palabra angustia y que Maurice Molho llamó desesperanza.

El poema y el libro acaban con esta declaración que acaso los resume:

> No grité aunque me herían. Aunque tú me ocultabas la forma de tu pecho. Sentí salir el sol dentro del alma. Interiormente las formas del erizo, si aciertan, pueden salir de dentro de uno mismo y atraer la venganza, atraer los relámpagos más niños, que penetran y buscan el misterio, la cámara vacía donde la madre no vivió aunque gime, aunque el mar con mandíbulas la nombra.

No cambia el mecanismo. El sol en el alma, pero fugazmente, pues la realidad interior es dolorosa, herida por las púas del erizo que

cada quien lleva dentro, y pinchan y atraen esa venganza en forma de relámpagos, rayos que al iluminar hieren. Pues «el misterio» que penetran es el de unos orígenes que (de nuevo el texto dialogante con otro; ahora con el mito) nos remiten al gran útero colectivo, al mar que nace a Venus y la deposita con suavidad inmensa en la costa de nuestro deslumbramiento. Y, como antes, la réplica del poeta al otro texto es amarga y discordante: en vez del mar de espumas como flores de, digamos, Botticelli, un «mar con mandíbulas» capaz de destruir a la diosa, es decir, a la madre y a la belleza en sus mismos orígenes.

Sirvan estas referencias intertextuales para confirmar que la escritura del poema no obedece al «automatismo psíquico puro» que André Breton preconizaba por entonces, sino a una explosión lingüística cuyo irracionalismo no impide la incorporación al texto de aquellos materiales que la mente acarrea muy adrede para hacerlo más significativo. La práctica difiere así «significativamente» de la teoría, y para explicar la discrepancia basta con admitir que el pensamiento crítico no deja de funcionar mientras la intuición crece y cristaliza en el poema.

Cortar la oración gramatical, desviarla por la irrupción, tan abrupta como se quiera, de palabras que la imprimen nuevo giro —nuevo sentido, por lo tanto—, exige bajar la guardia de lo racional, para que la corriente verbal hable por sí misma, pero no impide el examen ulterior —examen espontáneo incluso— de los resultados, el control inteligente de la escritura.

El lenguaje es la materia del ejercicio literario y el poeta lo deja fluir libremente para oír en él «voces sonámbulas», como dijo Jiménez, que suenan con el acento de la revelación. Quien escribe, primer espectador de la fluencia, sabe que en cualquier momento puede alterar su curso, como sutilmente hace Aleixandre, por la alusión, la cita, la fulguración..., por cualquier recurso que enriquezca y posiblemente haga más complicada, aunque menos enigmática, más difícil, aunque menos oscura, su textura.

Evasión hacia el fondo, con su segundo y definitivo título, *Pasión de la tierra*, se escribió en 1928-29. Es, pues, un gran salto en el tiempo el que hay que dar para acercarse ahora, de repente, a *Poemas de la consumación,* libro escrito casi cuarenta años después. Con él ingresamos en otro mundo, en otro mundo poético y, quizá, en otro mundo verbal. Es decir: no sólo las figuras (las voces) y el movimiento son diferentes; la coherencia del lenguaje responde a distintas leyes y da lugar a un espacio organizado en formas más accesibles.

La sencillez y la transparencia del título y el nombre del poeta, que al publicarse este libro tenía setenta años de edad, son signos de una situación que no deben ser pasados por alto. Se habla del final de una vida y se entiende que ese habla habrá de consistir esencialmente en una meditación sobre la muerte desde una altura en que se siente próxima. Y esa meditación lleva consigo, correlato inevitable, un reconocimiento de lo vivido que, a su vez, implica un examen de conciencia.

Y esto dicho, ya se ve de dónde parten las diferencias de base, las que afectan a la estructura profunda del poema: mientras en el libro juvenil la corriente fertilizante procedía del subconsciente, en la obra de vejez es obvia su emergencia en una conciencia lúcida y reflexiva, es decir, vuelta hacia sí y haciendo de su refracción fuente de conocimiento. Como toda generalización, la que acabo de aventurar impone reservas y no debe ser recibida sin poner en tela de juicio, sin dar, por supuesto, que la regla está abierta no ya a la excepción, sino —según indiqué— a la inevitable injerencia de la razón en el caudal de irracionalidad que corre a su orilla y a la de lo irracional en el sistema más cauteloso.

Otra vez entre luz y sombra. En la muerte «Todo es noche profunda», olvido de momentos y de palabras en que el alma fue luz. De ahí parte el poema inicial que, por supuesto, no voy a parafrasear. Sí recordaré que en su última estrofa queda constancia de una esperanza: la de que aquellas palabras encuentren su ignorado destinatario. Subrayo: esperanza frente a la desesperanza hace un poco constatada.

Andando página tras página, no sé si decir que sorprende ver que el discurso se hace descriptivo, cristalizando en microestampas de fáciles contrastes y dicción ¿deliberadamente? trivial: jóvenes lentos, ancianos tardos como bueyes (no se les llama así, en lo que sería grosera reducción, pero se les dice «uncidos» al sol poniente, que por implicación apunta a lo mismo). Viñeta en claroscuro, valiosa por su misma sencillez.

Lo llamado por Gimferrer «falso estilo aforístico», o sea la utilización de segmentos verbales que parecen aforismos pero no lo son, es ciertamente nota distintiva de los últimos libros de Aleixandre y funciona como abreviatura que no admite réplica. (Réplica del «otro» posible en que el ser se desdobla, claro está.)

Afirmaciones condensadoras de las vivencias: «cegar es emitir su vida en rayos frescos», «Para morir basta un ocaso», «La decadencia añade verdad, pero no halaga». Fuera de texto no tienen sentido; su validez no es filosófica, sino poética, y ésta la confiere el poema en

que anticipan o prolongan lo sugerido en otras líneas. Atribuirles un valor ontológico o epistemológico me parece fútil. Si son persuasivas, lo son por la carga de sugerencias que transportan.

Mejor será examinar un ejemplo extenso y completo. Leo en el comienzo de «Horas sesgas» confidencias humanísimas, dolorosas al fin, y en la expresión terminantes:

Durante algunos años fui diferente,
o fui el mismo. Evoqué principados, viles ejecutorias
o victoria sin par. Tristeza siempre.
Amé a quienes no quise. Y desamé a quien tuve.
Muralla fuera el mar, quizá puente ligero.
No sé si me conocí o si aprendí a ignorarme.

Tono, digo, confidencial; *ergo,* eminentemente lírico. Tono de confesión en voz alta, de confesión en que continúa el examen de conciencia ya mencionado. Hipérboles operantes como metáforas, y por eso mismo aceptables en su desmesura reveladora del sentimiento. Lenguaje extremoso —«viles ejecutorias o victoria sin par»— para que la declaración manifieste el vigor de la experiencia que se intenta crear, resumiendo en una línea la última miseria y el triunfo incomparable. Se afirma y se niega a la vez, ahí y en los versos sucesivos, donde, siempre en un solo aliento, en el mismo verso chocan amor y desamor, obstáculo e instrumento, conocimiento e ignorancia.

Hasta el final idéntica estructura dialéctica, más encuentros intertextuales análogos a los señalados en el libro juvenil. Obviamente —demasiado, tal vez—, la figura mitológica: «Y si metí en el agua un rostro no me reconocí», seguido del comentario, ¿superfluo?: «Narciso es triste». Como en «El amor padecido», la réplica de Aleixandre a la versión tradicional del mito es negativa —«no me reconocí»—, reversión en la negación.

Si la alusión a Quevedo, «Avidamente ardí. Canté ceniza», no es discrepante sino corroborativa; adversa vuelve a ser la referencia a fray Luis y a toda una tradición de armonía cósmica: a la música celestial le sustituye aquí algo tan rudo y contrario como esto:

Imprequé a las esferas
y serví la materia de su música vana
con ademán intenso, sin saber si existía.

¡Qué declaración! Así, pues, el poeta llama a la luz desde la sombra, desde el presentimiento en última instancia confirmado por la creación, por el poema donde es puesto en entredicho. Y aún diré esto: el cierre del poema que tan definitivamente lo acaba, incluye en

el último verso dos palabras, mejor dicho, una reiterada que no puedo pasar por alto:

Pero yo no me quemo. Dormir, dormir... ¡Ah! «Acábate ya».

(Final que se repetirá en otro poema, «Límites y espejo II», con una variación todavía más rotunda: «Oh, si vivir es consumirse, ¡muere!», poniendo el imperativo en el tú narrativo, mientras anteriormente la expresión imperativa se atribuía a otro, exterior o interior, según indican los corchetes que la señalan.)

Recordamos que en «El poeta se acuerda de su vida», las palabras de Shakespeare sirven de epígrafe, y que en «Ayer» el primer verbo se continúa, como en el monólogo de Hamlet, con dos más: «Dormir, vivir, morir»; la variación, aun si sustituye «soñar» por «vivir», deja abierta la asociación («Morir, dormir, soñar acaso») y a la vez remite a una relación intertextual con otra página, ésta de Manuel Machado, en que la exhortación maternal al descanso y el sueño la corta otra voz, la del hijo, diciendo: «Madre, para descansar, morir».

Como otros libros de Aleixandre, de *Poemas de la consumación*, pudiera decirse que desarrolla un tema con variación, que es un largo poema con variaciones sobre la muerte en que se la presenta como modo supremo de conocimiento, el *non plus ultra* de la vida, su última frontera. Incluso si el hombre escapara por milagro al condicionamiento social que tan rudamente le configura, todavía estaría condicionado —o, en el vocabulario de la teología, predestinado— por el hecho de la muerte.

Alguien tan diferente de nuestro compatriota como lo era D. H. Lawrence, pedía ya (en «Némesis», de *Pansies)* que «the doors of consciousness» se abrieran rápidamente. Si leo bien los últimos libros de Aleixandre, esto es lo que él quiso hacer, aunque acaso con diverso propósito que el autor de *Pansies;* a través de esas puertas se accedía al conocimiento por la otra vía, por la luz del entendimiento, complementaria de las sombras donde primero le vimos aventurarse.

Un lugar común crítico define la poesía de Aleixandre como visionaria, y así la he considerado yo mismo en ocasiones distantes. Todavía me parece posible leer *Sombra del paraíso* como una visión continuada; casi, alguna vez dije, como una visión con argumento. Sin contradecir tal aseveración, conviene precisar un poco mejor lo que en esta poesía ocurre. Claro que ahora nos beneficiamos de las iluminaciones proyectadas sobre el conjunto de la obra de Aleixandre por libros como *En un vasto dominio, Poemas de la consumación* y *Diálogos del conocimiento,* además de las alteraciones más o menos consi-

derables que en el modo de la lectura ocasionan otras críticas y nuevas reflexiones personales.

Diré, pues, que esta poesía se me aparece hoy como sucesión de hallazgos propuestos al lector para que sea él quien *vea*, quien ejercite una capacidad de visión que por influencia o por contagio del texto se deslizará suavemente hacia lo visionario. Paul Klee decía que el arte no reproduce lo que vemos, sino que «nos hace ver», y siguiéndole, o coincidiendo, otro Pablo, Paul Eluard, tituló uno de sus libros, *Donner à voir.* En esta dirección se inscribe la poesía de Aleixandre; en la línea general de la modernidad que al crear en el poema la experiencia ofrece al lector una posibilidad de participar en el descubrimiento que la creación implica.

La fuerza de esta lírica —y aquí son igualmente audibles las voces de la modernidad— se debe fundamentalmente al conflicto interior vivido por el poeta y relacionado, como es lógico, con su situación en el mundo, con esa circunstancia que, Ortega lo dijo lapidariamente, es parte del ser. Niega la poesía de Aleixandre la armonía que en sus libros intermedios, y de forma notoria en *Historia del corazón* pugnaba por afirmarse, aunque situándose en el espacio de la rememoración nostálgica, inclinada de suyo a sentir el pasado como tiempo «mejor», aun si sólo fuera porque el tema del canto era, entonces, el amor.

El itinerario lírico de Aleixandre, en sus comienzos definible, según indiqué, por palabras como angustia y desesperación, es un ascenso hacia las cumbres de serenidad a que se acerca en sus últimos libros. Serenidad no es conformidad ni lo que desde una posición cristiana se llamaría resignación, sino aceptación de la realidad conforme el conocimiento la puntualiza: la muerte (acabamos de verlo), pero también el desamor, y sobre todo la decadencia, la vejez que es degradación: *la afilada nariz, comida o roída, el pelo quedo, / estopa, la gota turbia que hace el ojo, y el hueco o sima / donde estuvo la boca y falta...*

Cerramos el poema y pensamos que todavía hay pasión en la voz, que los signos apuntan a la insumisión. Aquí no se trasluce serenidad sino cólera, pero un poco más lejos, entrando en otras páginas, el tono y las palabras giran hacia la aceptación, gracias sobre todo a que la memoria tiende sobre el presente un velo de calma: «Suena el agua en la piedra. Mientras, quieto estoy», dice una conclusión, y otra, más expresiva: «Ah, cuánta paz, el sueño.»

Por la metáfora, por la evocación sugeridora del lejano ayer, del pecho amado, por la reiteración con variación el largo poema unitario de la vida en la muerte va tomando cuerpo e intensificando la expresión que afecta tanto por lo que dice como por lo que calla, por lo incluido en el texto y por lo excluido: inconclusiones, sugerencias, si-

lencios, pausas que dividen las estrofas y constituyen un vacío que de alguna manera deberá colmarse con las resonancias que lo preceden o le siguen.

De un poema en otro, en cambio, los elementos vinculantes se declaran con modalidades diferentes. El espacio aconseja atenerse a un ejemplo: la emergencia en el texto de un motivo cuya formulación anuncia en *Poemas* el tema central del libro siguiente. Ese tema es el conocimiento y en «Horas sesgas» queda insinuado como al pasar: «No sé si me conocí o si aprendí a ignorarme.» Cuatro verbos en una línea —saber, conocer, aprender, ignorar— y los cuatro centrados en un motivo, el que acabo de mencionar, el del conocimiento. Y ya, en cada una de las parejas insinuada la disonancia, no —todavía— la contradicción. Primera precisión en «Visión juvenil desde otros años», donde se identifica conocimiento con alegría (risa): «Conocer es reír, y el alba ríe». Risa que sería vida —desde (no lo olvidemos) la perspectiva del joven evocado en el poema. En «Unas pocas palabras», que sigue al citado, la voz, en todo el libro la misma, establece la contraposición apuntada al comienzo: «Vivir mucho es oscuro, y de pronto saber no es conocerse»; el conocimiento se desvincula ¿de qué?, ¿de la acumulación de saberes? Claro que es otra cosa, como ya sabían los ancianos de la Biblia. (Para ellos conocer a la mujer es poseerla, y tal vez lo contrario, siempre que esa posesión se extienda a la totalidad del ser.)

Más adelante, en «Un término», la reiterada proposición estalla incontrovertible: «Conocer no es lo mismo que saber», dice la línea inicial de modo tan tajante que el poema vecino —«Sin fe»— parece imponerse una interrogación y una aclaración: *¿Saber es conocer? No te conozco y supe. / Saber es alentar con los ojos abiertos. / ¿Dudar...? Quien duda existe. Sólo morir es ciencia.*

Descarto la tentación digresiva de la intertextualidad limitándome a constatar que la última línea condensa dos obvias referencias: una, al *cogito ergo sum* cartesiano, trasladada en forma positiva, y otra al *Ars moriendi* senequista —y machadiano—, pero rectificando la formulación: morir no es arte, sino ciencia. La pregunta sobre saber-conocer, es, según se deduce de lo que la continúa, más retórica que cuestionante, pues se afirma saber y no conocer, y en seguida se dice lo que saber es, o algo de lo que saber es. Dicción que pasa al lenguaje metafórico para sugerir, a mi juicio algo inopinadamente, que saber es lucidez, «alentar con los ojos abiertos».

Una cierta vacilación se da de alta en el lector que soy yo, cuando en «Quien fue» lee: «Quien ve conoce»; vacilación desvanecida pensando en la fuerza de penetración en la zona de los enigmas postu-

lada en el sistema aleixandrino por la acción de ver, indicadora de un genuino *voyant*, en el sentido rimbaldiano de la palabra. El lector se siente más seguro de su lectura al encontrar en «El cometa» (referido a una vivencia infantil: el paso tan comentado del cometa Haley) una disposición triple en que todo es más claro:

Así los niños y hombres
pasan. El hombre duda.
El viejo sabe. Sólo el niño conoce.
Todos miran correr la cola vívida.

Tres momentos, tres situaciones, expuestos por una voz que es los tres y las tres. Tres vivencias cristalizadas en una experiencia que presenta sus diversidades y, finalmente, un mismo asombro («todos») ante la maravilla fulgurante en el firmamento. Aquí el conocer es intuitivo y presupone inocencia, ojos no velados por los saberes.

No puedo detenerme en las referencias de «Si alguien me hubiera dicho» y «Felicidad, no engañas», pero es inexcusable mencionar el poema «No lo conoce», donde no hay contraposición a saber, sino, en mi lectura, un enlace con el cierre del poema precedente donde se habla del sabor último del labio. Lo que no conoce la juventud es el sabor de la muerte y —si el enlace de que digo realmente ocurre— tampoco el sabor del olvido. Desde esta intuición se escribe el poema, tan bello, por cierto, y con todo contradicho por «Esperas», representación, a mi juicio, un tanto ambigua, de algo que Galdós más de una vez presentó en su obra (la penetración y la capacidad de conocer del ciego). *Quien ve se engaña, / quien no mira conoce.* Ya habrán reconocido ustedes la relación intertextual con Antonio Machado en la distinción entre ver y mirar, que en «Pero nacido» servirá de partida para otras contraposiciones. Importa señalar la reiteración, con la variación peculiar de este discurso poético, de que conocimiento no depende de la voluntad de quererlo. El niño lo tiene sin quererlo ni pretenderlo.

Antes de terminar, urge salir al paso de posibles desviaciones en la lectura. El motivo de que estamos tratando no debe conducir a la conclusión apresurada de que estos poemas sean otra cosa que objetos calculadamente, inteligentemente construidos para transmitir al lector una vacilación, una duda, y también la seguridad que la voz tiene, o quisiera tener, de que conocer es primordialmente asunto del «corazón», palabra metafórica significante de una aproximación a los seres y a las cosas partiendo de un sentimiento que, no sé si también metafóricamente, podríamos marcar con la palabra amor.

Cuando Aleixandre escribe (en «Cueva de noche»): *Tú, mi noctur-*

nidad que, luz, me ciega, confirma la intuición de que partió esta lectura (la mía), hecho que desde luego me importa, y proporciona un dato que, sobre relacionado intertextualmente otra vez con Galdós, dilucida por la vía oblicua la cuestión debatida: la sombra, donde la intuición germina, puede rasgar con relampagueante destello la niebla que los saberes, tantos y tan fútiles, fueron interponiendo entre la mirada y la posesión (el conocimiento).

En el centro del volumen, como «Intermedio», hay un solo poema, relativamente extenso, «Conocimiento de Rubén Darío»; con toda deliberación, se declara en él que reconoce quien sabe, introduciendo así otra variante y una cierta confusión en la lógica de la racionalidad. Supo Rubén porque, como Pedro Salinas mostró con tal incontrovertible derroche de prueba, su lenguaje fue el del amor, y Aleixandre al evocarle vuelve a lo ya sabido y consabido: «Amar es conocer». Quizá es preferible detenerse, recibir esta palabra como la última, la de veras definitiva, la que siendo punto de partida es también punto de llegada, pues tras tantas marchas zigzagueando en pos de un motivo que es un eje, desembocamos en una hoja que no tiene vuelta, en una verdad sin réplica. Y junto a ella su paralelo, el reconocimiento del valor de la sombra y la condensada justificación en la imagen de por qué la textura de estos poemas había de ser la alternación y combinatoria de la luz y la sombra.

«Oscuridad es claridad», dice el poeta pensando en el cantor de los Nocturnos, en quien auscultaba en el corazón de la noche para traducir sus ruidos, sus murmullos, en palabras radiantes. «Bruma», añade, como pudiera decir niebla, o penumbra, o tiniebla. La cadena metonímica lleva de un punto a otro, de un eslabón al contiguo, pero eso importará poco mientras el poeta sea, como en el poema se le describe, capaz de ver la luz oculta.

Ahora entendemos adónde sus fábulas de luz y de sombra llevaron a Aleixandre; ahora es posible tocar la consistencia de estas expresiones, metafóricas desde luego, pero susceptibles de una lectura en niveles de verdad pura. Pues entre luz y sombra vivimos, y ambos se ciñen en el abrazo del conocimiento. Conocer no será rasgar las sombras, sino reconocerlas, instalarse en ellas y dejarse impregnar del secreto que allí espera. «Por dentro hay luz», dice el poema, y el poeta —¿Aleixandre, Rubén?— «al mirar descubre». Así, y ésta es mi proposición final: si el saber es luz, el conocimiento más hondo será sombra luminosa, aquella «luz, más luz» que Goethe pedía, o veía, en el instante de la muerte.

RICARDO GULLON

Dpt. of Romance Languages
1050 East 59th. Street
CHICAGO, Illinois 60637 (USA)

LECTURA EN TRES TIEMPOS

I

Aunque su obra ha sido ampliamente estudiada y difundida, incluso en sus aspectos más particulares, y a pesar de la gran influencia personal y literaria que ha ejercido en las nuevas promociones poéticas, cuando en 1977 se le concede el Premio Nobel de Literatura, Vicente Aleixandre no es un escritor de dominio público para el lector medio interesado en la poesía española. Más de una reacción de perplejidad hubo entonces. No era, desde luego, un escritor popular en la medida en que lo eran otros escritores de habla hispana que habían merecido el mismo prestigioso premio: pienso en Pablo Neruda, pienso en Juan Ramón Jiménez, pienso en Gabriela Mistral... Las razones de esta circunstancia quizá haya que buscarlas en el singularísimo carácter de la poesía de Vicente Aleixandre, y en la muy específica relación que exige se produzca entre el lector y su mundo poético, cosa que no era tan señalada en los poetas más arriba citados. En éstos, la poesía tenía un sentido de plena comunicación de emociones, ayudada de un cierto grado de lirismo, o de una arrebatada fuerza épica (es el caso de Neruda), de más fácil e inmediata asimilación por parte de un lector medio. Vicente Aleixandre, sin embargo, impone a su obra una rigurosa tensión expresiva, una muy precisa unidad, que corresponde a una mayor concentración temática, a una más depurada exigencia en la visión y en la imagen poéticas. Su poesía trasciende la *comunicación de una experiencia* y se convierte ella misma en experiencia: descubrimiento progresivo del mundo y relación original entre ese mundo y el hombre. Como señala Carlos Bousoño, sin duda el más cualificado de sus exégetas, la base común de la poesía de Aleixandre no es una idea,

> sino un sentimiento, una impresión metafísica, un impulso de carácter primario frente al cosmos: la solidaridad amorosa del poeta, del hombre, con todo lo creado.

Esa plenitud amorosa que existe también en, por ejemplo, Neruda, tiene en Aleixandre un aliento peculiar al hacerse mucho más compleja la síntesis poética que expresa ese amor y esa totalidad cósmica. Complejidad que ha impedido, sin duda, una mayor y merecida difusión de su obra, que, sin embargo, muestra, en esa difícil organización interior, su más significada riqueza. Organización interior porque el poeta abandona las superficies de la experiencia, y penetra voluntaria y apasionadamente en las corrientes subterráneas, en el misterio original de la vida y la muerte, dejándose arrastrar por la maravilla que supone descubrir a cada paso las potencias receptoras del individuo, y la inagotable capacidad reveladora del lenguaje.

Acertar a descubrir esa fluencia interior, reflejada en la construcción meticulosa de sus poemas (aun cuando broten todos ellos de impulsos e intuiciones primarias; aquí reside otra de las sorpresas de la poesía aleixandrina), es siempre una tarea arriesgada, máxime después que han sido muchos, y mucho más notables que yo, los críticos que se han enfrentado al problema y han desvelado muchas de sus claves. Por todo ello, no creo útil volver a plantear este trabajo como una simple compilación de las etapas más características de la obra poética de Vicente Aleixandre, con la puntual enumeración de todos y cada uno de sus aspectos. Tal posición me llevaría a repetir lo que esos estudios han explicado sobradamente. Es preferible, me parece, rastrear esa singularidad a la que vengo refiriéndome desde el comienzo en algunos de sus poemas más significativos; poemas que demuestran sobradamente cómo la obra de Aleixandre, a pesar de estudiarse siempre fragmentada en tres etapas (que no corresponden —esto es claro por lo ya señalado— a la evolución *histórica* del escritor), consiste en una muy sólida unidad y configura un mundo íntegro, cuyos ciclos se cumplen perfectamente en estos momentos, que son —podríamos decir— los puntos de máxima intensidad en ese desarrollo unitario y perfecto. Cada uno de estos momentos, también circulares y que se acoplan perfectamente a la unidad total (insisto), tienen su libro nuclear: el primero en *La destrucción o el amor* (1935); el segundo en *En un vasto dominio* (1962), y el tercero en *Diálogos del conocimiento* (1974). Hay quienes señalan, por la influencia que tuvo entre los poetas de aquellos años, el libro *Sombra del paraíso* (1944) como la obra fundamental del primer ciclo. Yo entiendo, sin embargo, que al ser la recuperación de la memoria personal, de las visiones más directamente sentimentales del escritor (sin que por ello el libro se resienta un ápice en su indiscutible calidad), *Sombra del paraíso* se-

ñala mejor el tránsito hacia el segundo ciclo, donde la solidaridad humana, la presencia de la historia colectiva, sustituye a la abstracción cósmica por medio de la cual el poeta accedió al conocimiento del mundo. De forma muy simplista se ha aprovechado la confesión del propio Aleixandre de que la poesía es *comunicación,* para identificar esta segunda etapa como una cancelación de los excesos imaginativos del primer ciclo de su obra, y la entrega del escritor a una poesía más directamente ligada con la experiencia y la historia que, por los años en que se publica *Sombra del paraíso,* era la gran disyuntiva planteada en la literatura española, quizá de forma excesivamente emotiva; tanto, que perjudicó notablemente la evolución ulterior de esa misma literatura. La poesía de Aleixandre (y a esto me parece que se refiere el autor cuando habla de *comunicación)* yo la entiendo más como un afán de *comunión,* de identificación y fusión plena del hombre como elemento del universo con el universo mismo, y cómo en ese deseo de unificación totalizadora, el *otro* funciona como elemento de ese cosmos, de esa *solidaridad cósmica,* de que habla Bousoño. Y tal tendencia a la *comunión* se sustenta, a poco que nos fijemos, en la voluntad, insistentemente manifestada por el autor, de un perfectivo y progresivo *conocimiento* (si bien pasional, sensual incluso, antes que intelectual), que siempre se ofrece como objetivo final de su obra. Lo veremos —espero— a medida que avancemos por estas páginas.

Es más que probable que Vicente Aleixandre haya dado ya cima a la totalidad de su obra (1). Eso al menos se desprende de los libros publicados hasta el presente. Por tanto, creo que podemos hablar de todas estas cuestiones con una perspectiva completa —o con muchos visos de serlo— de su labor creadora. Para ello he elegido, como advertí, tres poemas pertenecientes a esos libros nucleares: «Unidad en ella» (de *La destrucción o el amor),* «Oleo. "Niño de Vallecas"» (de *En un vasto dominio)* y «Como Moisés, el viejo» (de *Poemas de la consumación).* Notará el lector que este último poema no pertenece a *Diálogos del conocimiento.* Su elección ha sido más bien de orden práctico: los poemas de este último libro tienen una extensión que supera los límites de un análisis adecuado a nuestro propósito y, por otra parte, es altamente significativo del tramo final de su obra este texto preferido.

---

(1) Redactado este trabajo, se publican unas declaraciones del propio escritor, con motivo de su ochenta y un cumpleaños, donde explica: «mi actividad creadora se refugia ahora en el mundo interior, en la sugestión. Como no puedo escribir, sueño mis poemas». *(Vid.* diario *Ya.* Madrid, 26 de abril de 1979.)

II

El título del primer poema es de sobra elocuente. No ya por lo que se refiere a sí mismo, sino por lo que nos dice en torno a la configuración temática del primer ciclo poético de Vicente Aleixandre: el amor es la fuerza capaz de unificar a las criaturas en el todo, a través precisamente de la disolución de los límites que las diversifican. Pero esta unificación es radical, impone una conversión del mundo en naturaleza «y, a su vez, la naturaleza se unificará en una pura llama de amor, que va del hombre a la realidad circundante y vuelve a nuestro corazón, convirtiendo el entero universo en un único fluido erótico, en una única sustancia de la que participamos» (2). En una palabra: la relación amorosa es una relación pasional; el amor es consumación «en lo absoluto telúrico, en virtud de esa sustancial comunión erótica con que se vincula todo el universo»; núcleo donde se resuelve la dramática dualidad vida/muerte, y donde se consuma así la trasgresión de los límites, la plena libertad. Pero esta conversión en lo uno, al hacerse poema, al exigir una formalización verbal, se despliega en un proceso que será origen indudable del desarrollo posterior de los ciclos poéticos aleixandrinos. Por eso he insistido en el carácter unitario de su obra y en su consecución en etapas concéntricas. Sigamos con atención ese proceso conforme se nos revela en estos textos.

UNIDAD EN ELLA *

Cuerpo feliz que fluye entre mis manos,
rostro amado donde contemplo el mundo,
donde graciosos pájaros se copian fugitivos,
volando a la región donde nada se olvida.

Tu forma externa, diamante o rubí duro,
brillo de un sol que entre mis manos deslumbra,
cráter que me convoca con su música íntima,
con esa indescifrable llamada de tus dientes.

Muero porque me arrojo, porque quiero morir,
porque quiero vivir en el fuego, porque este aire de fuera
no es mío, sino el caliente aliento
que si me acerco quema y dora mis labios desde un fondo.

---

(2) Carlos Bousoño: *La poesía de Vicente Aleixandre* (véase prólogo al volumen de *Obras completas* de Vicente Aleixandre. Ed. Aguilar. Madrid, 1968).

* Cfr. Vicente Alexandre: *Poesías completas*. Aguilar, Madrid, 1960, p. 307.

Deja, deja que mire, teñido del amor,
enrojecido el rostro por tu purpúrea vida,
deja que mire el hondo clamor de tus entrañas
donde muero y renuncio a vivir para siempre.

Quiero amor o la muerte, quiero morir del todo,
quiero ser tú, tu sangre, esa lava rugiente
que regando encerrada bellos miembros extremos
siente así los hermosos límites de la vida.

Este beso en tus labios como una lenta espina,
como un mar que voló hecho un espejo,
como el brillo de un ala,
es todavía unas manos, un repasar de tu crujiente pelo,
un crepitar de luz vengadora,
luz o espada mortal que sobre mi cuello amenaza,
pero que nunca podrá destruir la unidad de este mundo.

En «Unidad en ella», el poeta y amante se identifican en la primera persona del poema. El «yo» no es Vicente Aleixandre (ya hemos apuntado que no nos comunica experiencia), sino que se trata de la síntesis producida por la condición del primero de ser intérprete del misterio del universo, y por la virtud del segundo de penetrar más allá de los límites y poseer, en un abrazo panerótico, aquel mismo misterio. Poeta y amante, pues, que, paralelamente, discurren en el poema, sensualmente entregado el segundo al reconocimiento del amor, tenazmente empeñado el poeta en expresar su «indescifrable llamada».

Y paralelamente también las manos sienten el fluir del *cuerpo feliz,* mientras la contemplación del *rostro amado* es la contemplación del mundo, y se dispersa por ello en las imágenes subsiguientes, que despliegan el gozo, la satisfacción optimista de la revelación poética: «pájaros graciosos» volando hacia la región del no olvido. Vicente Aleixandre muestra, precisamente, mayor interés en la acción contemplativa del yo, en el mirar del poeta frente a la rotunda afirmación sensual de la presencia del cuerpo latiendo entre las manos del amante. Una y otra vivencia son ya la confirmación del mundo, de la totalidad y de ahí la satisfacción liberadora que se contagia a los pájaros. Las dos acciones paralelas (el fluir y el contemplar) son acciones presentes, instantáneas (el tiempo de la revelación), pero son igualmente indicadoras de una continuidad, transmitida luego al *copiarse* de los pájaros y al *volando,* gerundio determinador de la simultaneidad, sucederse continuo de la explosión de vitalidad.

La construcción poética de Aleixandre es extremadamente meticulosa. La pasión radical con que vive su obra no impide que la exigencia poética, la búsqueda de la revelación imaginativa, guiada por la capacidad intuitiva del poema, se desarrolle a plenitud. El movimiento palpitante, fluyente, que se recibe por medio de los sentidos, se complementa con el movimiento intelectual, con el esfuerzo por reconocer el misterio de ese fluir, y de ahí el dinamismo gozoso de las imágenes que cierran la primera estrofa, anuncio ya de la entrada en «la región donde nada se olvida».

Las dos primeras estrofas, como es fácil advertir, pretenden dar una definición de la imagen objeto del amor: una doble definición en donde lo que se conquista es justamente una visión resuelta en palabra poética: síntesis imaginativa que nos revela poéticamente el punto de partida de esa consumación en el amor. No pierde Vicente Aleixandre, como también advertíamos sin esfuerzo, la tensión paralela poeta-amante, pero alcanzando a vislumbrar la confusión en el uno que será la gozosa consecuencia del amor. Las tópicas metáforas literarias *(dientes como perlas* —brillantes, en este caso—, *labios como rubíes)* se utilizan aquí de manera unitaria: lo que José María Valverde llama supermetáfora. Aleixandre se vale para ello de uno de los rasgos expresivos más característicos de su obra: la disyunción. Anotemos la expresión «diamante o rubí duro». Para Valverde, el poeta ya no va de un elemento a otro *(del real labios / dientes al imaginario rubí / diamante),* sino que los acerca o confunde, intercambiando su identidad y haciéndolos ser uno solo. «Lo que resulta ya no es una simple suma de elementos, sino un nuevo ser que con la materia de uno y la forma del otro vive por el terrible fuego del poeta, que confunde el mundo y su yo en ese cósmico incendio que todo lo abarca» (3). Por eso, el calificativo *duro* es válido indistintamente para los dos elementos, y no importa que hayan desaparecido los referentes reales.

Pero hemos hablado de esa duplicidad paralelística entre la posesión sensorial y la posesión intelectual, acentuada ahora, al descubrir otra bipolaridad típicamente aleixandrina: luz/oscuridad, resuelta aquí a través de la identificación de «sus protagonistas humanos en términos del mundo natural... o con verdaderas imágenes cósmicas», como escribe Bousoño. Sólo en la fusión plena con el mundo se consigue descubrir lo más valioso del hombre. El fluir del *cuerpo feliz* se ha hecho *brillo de un sol* que deslumbra, y *el rostro amado* abre

---

(3) José María Valverde: *De la disyunción a la negación en la poesía de Vicente Aleixandre (y de la sintaxis a la visión del mundo).* Cfr. el volumen *Vicente Alexandre,* ed. José Luis Cano. Ed. Taurus. Madrid, 1977, pp. 66 y ss.

la inquietante sugestión de su insondable profundidad, como un *cráter que convoca con su música íntima, / con esa indescifrable llamada...* Nuevamente, el contacto intelectivo es más complejo y desarrolla a su vez otra pareja de imágenes, iniciada por la reiteración de la partícula subordinante («*donde* contemplo...»; «*donde* graciosos pájaros se copian...»; «*con* su música íntima, / *con* esa indescifrable llamada...»). El cráter se abre a la sugestión del misterio: el cuerpo del ser amado se revela abierto, como un inmenso paisaje cuyo fluir interno se siente crepitar en el interior a través del oscuro interrogante de la boca, y de la llama indescifrable (el brillo de sus dientes), convocando con su risa —como los *pájaros graciosos*— a un encuentro en el lugar sin olvido.

En la tercera y cuarta estrofas se produce la decisión de dejarse arrastrar por el misterio de esa vida que exige la muerte, la desaparición de los límites. Esta decisión sigue manteniendo ese doble carácter sensual (del amante) e intelectual (del poeta), por más que la explicación que se intenta precisamente en esta estrofa no vaya más allá de la certificación de la voluntad pasional de entregarse a la fusión amorosa. La reiteración de la partícula *porque* no es sino una manera de afirmar antes que de explicar; pues ése es justamente el objetivo primero del lenguaje poético. La voluntad apasionada de penetrar en el mundo oculto, indescifrable, de las sombras es lo que se confirma de modo inequívoco: *este aire de fuera / no es mío, sino el caliente aliento / que si me acerco quema y dora mis labios desde un fondo.* La fluencia interior, antes tacto o luz, conduce al misterio; y de la decisión absoluta de asumir ese destino dependerá el conseguirlo o no *(me arrojo, quiero morir, quiero vivir en el fuego).*

> Las cosas —escribe José M.ª Valverde— se confunden, arden, se equivocan en la llama del amor, de ese «amor» cósmico que «destruye» la diversidad de cada objeto particular, o sea su ser entero, porque lo que le hace ser «cosa determinada» es su diferenciación hasta disolverse en «la unidad de este mundo» (4).

Desde el fondo inquietante de ese *cráter* brota la vida que se reconoce en el tacto, primero de las manos y ahora de los labios que se queman y doran en la cercanía del volcán. La sensualidad crece conforme nos acercamos al límite, pero también se obstina la mirada del poeta por reconocer esa nueva imagen.

Una vez que el contacto de los labios ha recibido la plenitud sensorial del fluir interior, del «caliente aliento»; una vez *teñido del*

---

(4) *Idem, Id.*

amor, / enrojecido por su purpúrea vida, el amante-poeta exige la potestad de la mirada para alcanzar el conocimiento del hondo clamor donde sea realidad la fusión esperada, la anulación de la dualidad vida/muerte, donde el tiempo sea «siempre», y donde la existencia limitada del vivir quede sin efecto. La reiteración en este caso es del imperativo. A medida que nos acercamos al centro, la voz del poeta-amante exige con urgencia esa participación. Y como en la sucesiva consumación del místico en la «llama de amor viva», Aleixandre alienta por el desespero gozoso donde, anulado el mundo diverso y caótico, se logre la plenitud del uno cósmico. Nótese cómo el hondo reclamo ha sido *música íntima,* primero; *indescifrable llama,* después; *hondo clamor,* finalmente, en un crescendo paralelo a la tensión pasional que encierra el poema. La sustancia es una y la apariencia diversa; tacto y mirada han vulnerado las apariencias, y el amor, la entrega plena, destruirá ese orden diverso, los límites, abriendo el camino a la libertad: «renuncio a vivir para siempre», declara rotundo el poeta.

Nos acercamos ya al final, al centro profundo del orden unitario del cosmos, y la voluntad del poeta y del amante es otra vez el acicate para la elección definitiva: el amor o la muerte; amor, o sea, la muerte; amor que es muerte: anulación absoluta de la vida aprencial: «ser tú, tu sangre» (5). Atravesado el umbral del misterio indescifrable, el fluir de la sangre, *lava rugiente,* regando encerrada *bellos miembros* (nótese cómo el participio de presente y el gerundio vuelven a aparecer con la misma función: exponer el vigor constante y activo del principio), certifica los hermosos límites de la vida. Sobrepasada la frontera del existir —decía— los límites hermosos de la vida se abren al infinito y asumen la apasionada entrega del amante, la luminosa intuición del poeta: amante y poeta pueden ser ya *lava, sangre, tú,* y llegar a conocer (y a revelar poéticamente) la plenitud alcanzada.

El contacto definitivo, la entrega, corresponde a la estrofa mayor del poema. El beso dado crece poéticamente en esa sucesión comparativa: «como una lenta espina, como un mar que voló..., como el brillo de un ala», concentrando así, y haciendo durar en él todo el proceso anterior: *es todavía unas manos, un repasar de tu crujiente pelo, / un crepitar de luz vengadora, / luz o espada mortal...,* amenaza. La diversidad agresiva del mundo (y quiero fijarme en la cuidada adjetivación de toda la estrofa: *lenta* espina, espejo *que voló,* brillo *de un ala,* pelo *crujiente,* luz *vengadora,* luz o espada *mortal,* y el

(5) Es de advertir la coincidencia, en este aspecto, con la visión esencial del amor que Pedro Salinas expresa en *La voz a ti debida;* en especial, el poema «Para vivir no quiero...».

mismo *espada* y *luz*, a tenor de la función expresiva que la disyunción tiene en la poesía de Aleixandre, sirven recíprocamente de adjetivos); esa diversidad, decía, se resuelve en el rotundo verso final, que confirma la eternidad plena de lo uno. La sustancia pervive. La muerte, que es amor, que es vida, que es unidad.

El último verso, frente al abundante contenido imaginativo del poema, y frente al acelerado ritmo pasional que lo sostiene, parece pecar de cierto prosaísmo, pero lo que en realidad consigue esa simple enunciación es certificar lo descubierto; el asombro por haber llegado a la revelación. El conocimiento se ofrece en su principio original: no hay sabiduría, sólo conocimiento; yo diría, mejor, descubrimiento absorto: poeta y amante sólo han sido capaces de confirmar el gozo y la vitalidad liberadora del amor. La sabiduría llegará, también de repente, como una revelación inesperada, cuando el escritor concluya el cíclico desarrollo de su obra.

III

En 1962 se publica *En un vasto dominio*. El libro que no sólo culmina el segundo ciclo de la obra aleixandrina, sino que además supone una síntesis de esos dos primeros mundos. Para Carlos Bousoño, *En un vasto dominio* «tiene en cuenta la nueva índole histórica del hombre en mayor grado aún que *Historia del corazón* y también su unidad social, pero sin desatender por ello, al revés de lo que en *Historia del corazón* ocurría, el carácter de unicidad material que el autor había hecho observar en el universo, desde *Ambito* a *Nacimiento último*. La obra se ofrece, pues, con una síntesis de los dos previos sistemas de Aleixandre; nos hace ver esos dos sistemas como meras partes de otro más amplio y comprensivo, de forma que es ahora cuando de veras entendemos aquel par de orbes poéticos de una manera última y cabal al entenderlos en su interconexión» (6).

Si en el ciclo inicial partíamos de la idea de que el hombre sólo existe en cuanto que certifica su unidad con el cosmos, en un solo organismo donde todos los elementos son interdependientes, «cada gesto de este hombre, cada acontecimiento, repercutirá en el innumerable prójimo que nos rodea, donde ese gesto quedará inserto y registrado», explica Bousoño. Ahora, el amor no será destrucción o consumación solamente, sino que tal circunstancia exige, como consecuencia, una solidaridad no simplemente cósmica o universal, sino también humana e histórica.

(6) *Vid.* nota 2.

La crítica señala comúnmente que este segundo ciclo supone la apropiación de *lo histórico* por parte de la obra de Aleixandre, a causa de las dramáticas circunstancias que vive el hombre europeo de los años 1940-1950. Yo diría, sin embargo, que esta incorporación de las vivencias del hombre, si bien acentúan la temporalidad dramática de la poesía aleixandrina, no la hacen —en modo alguno— circunstancial. El gozo por el conocimiento del mundo y por la negatividad del tiempo, como veíamos antes, ha sido sustituido por la urgencia en atender a la desolada criatura que es el hombre (y el poeta) abandonado a su suerte; no ya en un mundo natural, sino en el mundo servil de las apariencias y el discurrir histórico. Se diría que el germen romántico de la poesía de Vicente Aleixandre (porque no me cabe duda de que nuestro poeta es un escritor romántico, tanto por lo que de apasionamiento tiene para él el hecho de escribir como porque su poesía nace de la urgencia por encontrar un mundo donde sea posible la anulación de las divergencias que la historia y la temporalidad plantean, y donde la unión cósmica, tras la fusión panerótica, sea la revelación de la plenitud). La estirpe romántica de su poesía —digo— recibe ahora el primer gran desengaño. El drama de la historia está ahí presente, y el poeta lo asume en su obra, sin por ello claudicar de su arrebatada pasión poética. Pero sí es verdad que este hombre de la poesía de Aleixandre ha perdido su paraíso elemental, donde existía verdaderamente (o donde figuraba que eso era posible), y ha de plegarse a la nueva comunión; a lograr no una visión unitaria del mundo, con el hombre fundido entre sus elementos originales, sino una visión *compartida* y solidaria de ese mismo mundo. Por tanto, abandona la primera persona y objetiva la experiencia poética a través de retratos de personajes (*Retratos con nombre* se titulará uno de los libros de este segundo ciclo, precisamente) que sirven de modelo, de referencia moral, y a través de los cuales explicita sintéticamente ese nuevo sentido de la *comunión* universal.

OLEO («NIÑO DE VALLECAS») **

A veces ser humano es difícil. Se nació casi al borde.
Helo aquí, y casi mira. Desde su estar inmóvil rompe el aire
y asoma súbito a este frente: aquí es asombro.
Pues está y os contempla, o más, pide ser visto, y más: mirado, salvo.

** Cfr. Vicente Aleixandre: *En un vasto dominio*. Ed. Revista de Occidente. Madrid, 1962, página 235.

Tiene su pelo mixto, cubriendo desigual la enorme masa,
y luego, más despacio, la mano de quien aquí lo puso trazó lenta la frente,
la inerte frente que sería y no fuese,
no era. La hizo despacio como quien traza un mundo
a oscuras, sin iluminación posible,
piedra en espacios que nació sin vida
para rodar externamente yerta.
Pero esa mano sabia, humana, más despacio lo hizo,
aquí lo puso como materia, y dándole
su calidad con tanto amor que más verdad sería:
sería más luces, y luz daba esa piedra.
La frente muerta dulcemente brilla,
casi riela en la penumbra, y vive.
Y enorme vela sobre unos ojos mudos,
horriblemente dulces, al fondo de su estar, vítreos, sin lágrima.
La pesada cabeza, derribada hacia atrás, mira, no mira,
pues nada ve. La boca está entreabierta;
sólo por ella alienta, y los bracitos cortos juegan, ríen,
mientras la cara grande muerta, ofrécese.
La mano aquí lo pintó, lo acarició
y más: lo respetó, existiendo.
Pues era. Y la mano apenas lo resumió exaltando
su dimensión veraz. Más templó el aire,
lo hizo más verdadero en su oquedad posible
para el ser, como una onda que límites se impone
y dobla suavemente en sus orillas.
Si le miráis le veréis hoy ardiendo
como en húmeda luz, todo él envuelto
en verdad, que es amor, y ahí adelantado, aducido,
pidiendo, suplicando sin voz: pide ser salvo.
Miradle, sí: salvadle. El fía en el hombre.

Este poema —me parece— aclara muy bien el sentido del segundo ciclo de Aleixandre. La imagen que representa el cuadro es bien conocida: un deficiente mental pintado amorosamente por Velázquez en la serie de bufones y enanos de la corte. El muchacho, de mirada perdida, se sienta, encaramado en una especie de oquedad natural. Al fondo, se insinúa un breve paisaje de la serranía madrileña. Pero —como en todos los retratos de Velázquez— la anécdota no es lo primordial, sino el significado de la elección del personaje, y el ropaje pictórico que lo envuelve: el fondo y la *atmósfera.* El óleo que nos ocupa se carga de pleno sentido en el poema de Aleixandre cuando asistimos progresivamente al acto de amor que es el acto de crearlo, de *ponerlo,* como dice concretamente el poeta, allí. Esa figura, aparentemente muerta, inútil, encierra, sin embargo, un hondo fluir que se adivina e intuye por su sola presencia, pero también por cómo se manifiesta esa presencia ante nosotros que miramos.

Como sucedía con la amada en el poema anterior, nos cumple descubrir, a partir de la mirada, toda esa vitalidad escondida, identificarnos con ella, si queremos hacerlo libre, unirlo a la comunidad solidaria de los hombres. El proceso del poema, por tanto, será similar al primero. Detengámonos en él.

Comienza Aleixandre con un verso meramente enunciativo que propone la idea: «Ser humano es difícil». Pero al elegir como modelo una imagen doblemente dramática (es una imagen pintada; es un ser anormal) se necesita una capacidad descubridora de esa fluencia vital que su triste condición parece haberle negado a personaje tan desposeído. El arte es creación y, como creación, un acto también de amor: un acto por medio del cual es capaz de manifestarse una vida inexistente en apariencia. De ahí que el escritor ponga especial énfasis en determinar el límite en que vive el personaje: «Nació *casi al borde»; «casi* mira»; difícilmente ha llegado a ser humano. Mas el acto de creación, el acto de amor, no será pleno si no se *comparte.* El poema por ello no se limita al asombro ante lo revelado; exige también una explicitación; una presencia indudable de la imagen ante los demás, ante el prójimo (7). Entre su *estar inmóvil* y el *asombro* en que se resuelve discurre la soterraña y misteriosa vitalidad del ser: *«rompe* el aire y asoma *súbito».* Inesperadamente, casi por sorpresa, esa imagen puede ser la nuestra, nos invade *este frente* y nos reclama un lugar que no tiene, pero que le corresponde sin ninguna duda, aquí, entre todos. Aleixandre recurre, en ese momento, a uno de los apoyos sustanciales de su poética: la mirada. Mirando *conocía* el poeta-amante la manera de traspasar el límite anulador de su libertad. Mirando *nos exige* ahora, este ser surgido del otro lado, que lo contemplemos a nuestra vez; pero a través de una sutilísima gradación: «pide *ser visto,* y más: *mirado, salvo»:* los límites también se rompen aquí, pero con otro sentido: no con el de la fusión en el uno, sino con el de la solidaridad en el dolor de todos.

La palabra del poeta, en estos cuatro primeros versos, ha hecho nacer al personaje; en el segundo tramo del poema será la mano del pintor, con su magia creadora, la que lo eleve a la plenitud de su ser. Por eso, insiste en los verbos *ser* y *estar,* como indicadores de la esencia y presencia del personaje; y en qué forma el estar y el contemplar conducen a la solicitud y al reclamo, a la exigencia de atención, y por la atención a la liberación: salir de su

(7) Carlos Bousoño explica cómo Vicente Aleixandre «no canta: narra o describe (...). Lo narrativo emocional y lo descriptivo ahondador son los dos modos que el poeta tiene para enfrentarse con el hombre».

casi humanidad, de su casi vida, y ser plenamente: traspasar el límite para vivir a plenitud en solidaridad con los que miran.

El núcleo del poema corresponde a la descripción del personaje del cuadro. Vicente Aleixandre entonces sustituye la imagen por sus circunstancias. Realiza él mismo, en el poema, lo que ha solicitado al comienzo: la contemplación salvadora del personaje de Velázquez, y fija su atención en la cabeza y cara, lugar de la figura donde radica la mayor limitación: la cabeza será *enorme masa,* y el pelo *mixto* no alcanza a cubrirla íntegramente. Pero a medida que nos acercamos a la figura, y a medida que miramos con mayor atención, notamos la mano que lo va creando con morosidad y lentitud redentoras, amorosas. La mano se complace en su trabajo y «más *despacio* trazó *lenta* la frente». Una frente inerte donde la existencia se agolpa caótica, confusamente, según nos hace saber el poeta en ese juego de formas, del verbo ser precisamente, que ponen en duda la radical verdad de la existencia: *sería y no fuese, / no era.*

En este verso precisamente nos encontramos ante una arriesgada metáfora, que nos devuelve, por unos instantes, al mundo mineral y telúrico del primer ciclo: la complacencia de la mano lleva a la imagen hasta un mundo *a oscuras, sin iluminación posible, / piedra en espacios...* La negatividad se acrecienta sucesivamente desde la oscuridad a la imposibilidad de la luz, y a la piedra, que —además— nace *sin vida* y rodará *yerta.* Pero Aleixandre matiza significativamente que el rodar yerto es externo, porque en el interior de ese mundo caótico, oscuro o mineral, existe un fluir de vida que, poco a poco, se va a patentizar: la mano, nuevamente, lo revelará porque es sabia y porque es humana; sobre todo porque es humana. Y lo revelará precisamente porque su tacto es amor, es verdad y es luz: lo ama, y por lo mismo lo confirma, y también lo ilumina.

Igualmente, en este poema, aunque organizado de distinta forma, encontramos el paralelismo básico del Aleixandre: lo sensual apasionado y lo conceptual reflexivo. La mano aquí no es tacto, pero sí revela la materia en su entrega creadora; y al mismo tiempo descubre ese otro nivel profundo donde circula la luz. La lengua poética de Aleixandre se configura, poco a poco, como un organismo vivo que asume, no sólo el lenguaje de las intuiciones poéticas, sino lo coloquial y narrativo, y hasta lo irónico, pero todos estos niveles operan simultáneamente revelando, en ese esfuerzo expresivo, la ampliación del nivel intelectual, consecuencia siempre del pálpito o revelación sensorial. Cuando asistimos al instante en que la sabiduría del creador no sólo pone a la figura del «Niño de Vallecas»

como materia, sino también como humanidad, en el poema, la luz que ilumina esa verdad se reitera manipulando dos frases coloquiales, tras-puestas al poema. «Tener pocas luces» se dice de aquel que es poco inteligente; «menos da una piedra» se emplea coloquialmente para señalar la persona o cosa que a pesar de sus escasas aptitudes o corta inteligencia, consigue servir para algo o realizar alguna acción válida, aunque sea de poca importancia. Aleixandre explicará así la revelación de la humanidad en el personaje tras la morosa factura del pintor y su realización material:

dándole
su calidad con tanto amor que más verdad sería:
sería más luces, y luz daba esa piedra.

Ha sustituido el coloquial *tener* por el esencial *ser*. Y confirma la capacidad cognoscitiva de la materia-piedra. El esfuerzo creador ha sido origen del milagro de que la materia inerte tenga luz, entendimiento, verdad. Y el poeta, como el pintor, se siente capaz de inaugurar la vida con la palabra; dar libertad con amorosa solidaridad a aquel que permanecía encerrado en los límites de su casi humanidad. Rotos los límites, las carencias dejan de serlo: el amor lo ha hecho salvo.

El conocimiento poético no sólo certifica el milagro, sino que trata de reconstruirlo en una nueva imagen que desborde la simple circunstancia que ha servido de punto de partida al poema: la frente se contagia de esa luz concedida misteriosamente y *brilla, riela, vive, vela,* sobre ese trasfondo vítreo y vacío de los ojos: allí el resquicio de luz brota como una amorosa esperanza de liberación. Tras esta visión, el poeta coloca una estrofa donde los otros rasgos de la figura pintada (cabeza, boca, brazos, cara) se esfuerzan por mantener esa vitalidad descubierta. Lo que importa a Aleixandre ahora es lo fenoménico, la capacidad de esa materia pictórica para hacerse vida. Carlos Bousoño escribe a este respecto:

> Donde nosotros vemos una realidad estática, dibujada, precisa, que está ahí con carácter al parecer absoluto (una pierna, unos ojos, un vientre), Aleixandre contempla, ante todo, un movimiento, un dinámico ocurrir, un suceso. La cabeza, el brazo, la cabellera, son tanto extensiones como acontecimientos. De ahí el continuo uso de verbos de movimiento para expresar el ser de esas realidades corporales que se nos aparecen súbitamente como acciones (8).

---

(8) Carlos Bousoño, *op. cit.* He de advertir que esta explicación de Bousoño no se refiere en concreto al poema comentado por mí.

La cabeza, aunque pesada y derribada hacia atrás (dos adjetivos que imponen su carga de negatividad), *mira, no mira, / pues nada ve,* en una suerte de dramático vaivén por encontrar su centro; la boca *alienta* (y evocamos inmediatamente la imagen del *cráter* en el primer poema comentado: una sugestión para conocer el mundo interior, su constante fluir); *los bracitos cortos juegan, ríen...*, intentan remedar la vida que les ha nacido de repente, y la cara *grande* y *muerta,* «ofrécese» (imagen elocuente de la necesidad de ampararse en los demás). Cabeza y cara encierran una negatividad dolorosa, boca y brazos suponen un intento por certificar la existencia. Entre esos dos polos se debate este solitario ser humano en un supremo esfuerzo por ser reconocido.

En la última estrofa vuelve a aparecer la mano y su amoroso tacto que, en una sucesión progresiva, lo hace materia, lo carga de afecto; pero también lo respeta al darle existencia (y aquí funciona nuevamente el gerundio con su carácter de acción simultánea) y lo hace verdad, *exaltándolo* en ese resumen genial de la creación. El aire que lo rodea, además, lo envuelve en su posibilidad de existencia; aire más propicio que el de *este lado.* Alcanzada esta plenitud no le queda al escritor sino volver a la solícita llamada del comienzo: el poema se cierra sobre sí mismo, circularmente, y vuelve a dejarnos en el punto inicial de la reconvención ética. Pero por ese personaje ya ha pasado el milagro del amor que lo ha hecho nacer y liberarse de su oscuridad; ya es luz y ardor, verdad que es amor. La pasión creadora se ha transmitido al personaje que vive la pasión de su libertad y traspasa el límite, *rompe* el aire; y se presenta decidido, pidiendo, suplicando sin voz, con la fuerza de la materia inerte que siente fluir en su interior el fuego de la existencia. La voz del poeta, en ese verso final, es la primera que alza su palabra solidaria en favor del personaje desvalido.

A pesar de la mayor carga narrativa de este poema, Aleixandre no se ha limitado a transcribir, con mayor o menor patetismo, la imagen del cuadro que ha servido de motivo inicial, sino que ha ido más lejos: deshace esa frontera que nos separa de la materia inerte y, roto ese aire, el bufón velazqueño es también, como cualquiera de nosotros, alguien que necesita ser salvo: la mano amorosa del pintor lo puso en el mundo, ahora —vivo— suplica una mirada salvadora.

IV

Hemos hablado ya de la unidad esencial de la obra poética aleixandrina, de su progresión cíclica en diversos estadios de evolución. Esta unidad no sólo no se quiebra, sino que alcanza su plenitud en los dos últimos libros publicados hasta ahora por nuestro escritor: *Poemas de la consumación* y *Diálogos del conocimiento.* Aunque en ambos se nos ofrezca un ámbito diferente con respecto al resto de su mundo poético: hasta ahora, la poesía de Vicente Aleixandre constituía una visión pasional, exaltada, del mundo y del hombre, bien en cuanto elemento del cosmos, como materia conformante de la unidad perfecta del mundo, bien en cuanto que hombre mismo, en tanto que prójimo que exige, para sentirse realmente vivo, una nueva comunión: la solidaridad de los otros. En esos dos primeros ciclos, Aleixandre utiliza una palabra poética brillante, cargada de intuiciones, y de un dinamismo exultante, perfectamente acorde con el impulso amoroso que circula inacabable por los ríos interiores del mundo. Al leer *Poemas de la consumación* o *Diálogos del conocimiento,* lo primero que destaca es la opacidad que domina este nuevo ámbito, antes impregnado de brillo y luz; ese rescoldo ceniciento que ha sustituido al fuego o al bullir cálido de lo hondo. Consecuentemente, la expresión se desnuda, se hace mucho más concentrada e íntima; mucho más compleja también:

> ... en *Poemas de la consumación,* y de modo más acentuado aún en *Diálogos del conocimiento,* el centro del poema se ha desplazado al interior del hombre. Así, los elementos que entrarán en juego serán relativamente reducidos y resultarán operantes principalmente por la complejidad y recurrencia de sus relaciones (9).

La temporalidad, el vivir acosado del hombre, que Aleixandre había objetivado en su segundo ciclo, y que le ha permitido reconocer en la historia una duración devoradora, se ha cargado en *Poemas de la consumación* y en *Diálogos del conocimiento* de una mayor madurez. Digámoslo sin más rodeos: Aleixandre ha dado paso a la vejez como tema nuclear de su último ciclo. Suscribo las palabras de Gimferrer:

> ... libros de tema único, enunciando en sus títulos —la consideración de la vida desde la perspectiva de la vejez y la vecindad de la muerte en el primer caso, el enigma de la conciencia humana y el sentido del mundo en el segundo— que se contraponen por sus características externas (10).

---

(9) Pedro Gimferrer: «La poesía última de Vicente Aleixandre», *Plural* núm. 32. México, mayo 1974.

(10) *Idem, íd.*

Una vejez que no responde a la idea de caducidad, de cansancio o abandono, sino a una madurez intelectual, a una sabiduría. Lo que hasta ahora era empeño por certificar, por conocer el mundo y la vida se convierte ahora (también con un sentido de revelación, de asombro, tan característico en su obra, pero irreversible ahora: la contundencia de la verdad) en reconocimiento, en sabiduría. La mirada, tan importante hasta ahora por su movimiento dinámico y extravertido, por salir del poeta y del amante (del hombre), para hacerse uno con el mundo, se vuelve aquí hacia el propio poeta para intentar ver dentro de sí mismo: ya el hombre no es materia del cosmos, ni prójimo necesitado de solidaridad, sino sentimiento del tiempo, reflexión y madurez intelectual.

La palabra no pretende expresar ya ni satisfacción ni clamor, sino que exige una certidumbre absoluta: el poeta no vive; contempla o recuerda, y sabe, porque el tiempo, en su lento acabar, le otorga esa sabiduría. Justo en el delgado límite entre la vida y la muerte, entre la luz y la sombra. Pero esta certidumbre final es una confirmación desoladora: el hombre se halla solo frente a la muerte, y la palabra únicamente conseguirá dejar testimonio de su presencia; ser remedo inútil de la plena libertad solicitada.

Los poemas del último ciclo adquieren, por tanto, un tono sentencioso, ejemplar. Veamos uno de ellos.

COMO MOISES ES EL VIEJO ***

Como Moisés en lo alto del monte.

Cada hombre puede ser aquél
y mover la palabra y alzar los brazos
y sentir como barre la luz, de su rostro,
el polvo viejo de los caminos.

Porque allí está la puesta.
Mira hacia atrás: el alba.
Adelante: más sombras. ¡Y apuntaban las luces!
Y él agita los brazos y proclama la vida,
desde su muerte a solas.
Porque como Moisés, muere.
No con las tablas vanas y el punzón, y el rayo en las alturas,
sino rotos los textos en la tierra, ardidos
los cabellos, quemados los oídos por las palabras terribles,
y aún aliento en los ojos, y en el pulmón la llama,
y en la boca la luz.

*** Cfr. Vicente Aleixandre: *Poemas de la consumación*. Ed. Plaza y Janés. Barcelona, 1968.

Para morir basta un ocaso.
Una porción de sombra en la raya del horizonte.
Un hormiguear de juventudes, esperanzas, voces.
Y allá la sucesión, la tierra: el límite.
Lo que verán los otros.

Aquí elige Aleixandre un tema bíblico que tendrá múltiples implicaciones en este discurrir final de su obra. Moisés, el caudillo, el conductor de su pueblo, sabe que no podrá culminar el viaje. Lo ha hecho todo: ha tomado la decisión y ha impulsado el éxodo de su pueblo; ha guiado a ese pueblo hasta la tierra de promisión, pero no alcanzará la plenitud que le será dada a los otros. Como Moisés, el viejo (el poeta), que se ha afanado por conocer, por revelar ese conocimiento por la palabra, por anular incluso la penosa sucesión temporal, y será, al fin, alcanzado por ese mismo tiempo, que le negará inapelablemente su libertad. Por eso, Aleixandre sitúa a Moisés en lo alto del monte, avistando la tierra de la que no participará: alcanzada la cima de su recorrido, incluso tiene ante sí el futuro, pero todo será inútil. Como Moisés, el viejo, que trata de componer una imagen viva a través de la cual pueda certificar su existencia. Aleixandre introduce entonces una serie de infinitivos para expresar tanto la plenitud de las acciones como su escasa concreción («puede *ser* aquél / y *mover* la palabra y *alzar* los brazos / y *sentir* cómo barre la luz...»), al tiempo que acelera esos actos con la urgencia de la situación, insistiendo en la conjunción copulativa, para concluir sintiendo la negatividad del tiempo: la luz ya no ilumina su ámbito, sino que se revuelve contra él y *barre*, «de su rostro, / el polvo viejo de los caminos». Anula la historia, la convierte en cero a extinguir.

Como Moisés, el viejo se sitúa en ese límite que separa el alba del ocaso (nótese la elipsis utilizada: «La puesta»); entre la luz nacida en el origen, y las sombras, delante, infranqueables, aunque solícitas («¡Y apuntaban las luces!»), señalando el origen de un nuevo discurrir para otros. El límite que antes separaba a los hombres entre sí, y que el poeta había logrado disolver con la palabra (o ese mismo límite que el amante anula en la destrucción, el amor, porque se ofrecía al conocimiento revelador), es ahora presencia, certidumbre ante la que es inútil luchar: sólo «agita los brazos y proclama la vida», único remedo posible ante la soledad de la muerte. De la misma forma en que el bufón velazqueño intentaba, con el aletear de sus brazos, cruzar el breve umbral que lo separaba de los demás. Creo importante señalar cómo Vicente Aleixandre desarrolla toda su poesía precisamente en esta sutil frontera que precede a la revela-

ción del conocimiento, y que cuando logra atisbar *el otro lado* esa certidumbre es, exactamente, la sabiduría de la muerte, de la imposible solución del conflicto sustancial entre el hombre y su vida.

Las dos estrofas centrales del poema tratan de explicitar ese conocimiento, y ambas se inician con la partícula causal *porque* y la exposición de las similitudes entre el viejo y Moisés: no muere Moisés (el hombre-viejo) en el punto culminante de su existencia, cuando ingresa en el conocimiento, sino cuando ya sabe su experiencia. No con las *tablas*, el *punzón* o el *rayo* (los tres objetos atributos del poder, de la revelación del conocimiento, se nombran sin más, son rotunda afirmación), sino con los textos *rotos, ardidos* los cabellos, *quemados* los oídos por las palabras *terribles*... Lo importante en esta segunda enumeración son los adjetivos, formas de participio, y todos ellos negativos, para expresar el tiempo consumado —compárese con la tendencia ya advertida en poemas anteriores a utilizar participios de presente o gerundios—, que trata de contrarrestarse, en un último esfuerzo que perdura con escasa intensidad, pero que se agolpa con urgencia en el instante: «y aún *aliento* en los ojos, y en el pulmón la *llama,* / y en la boca la *luz*». Aliento, llama y luz, tres elementos que en la imaginería aleixandrina han guardado siempre el misterio de la vida y la libertad, el conocimiento.

Como Moisés, que no se resigna a no ver la tierra prometida, el viejo: la libertad ante él; sin embargo, la revelación gozosa del mundo, atenuada al reconocerse la soledad del hombre que exige la salvación de los demás, acaba por ser certidumbre de la imposible posesión de una total libertad, cuando se *sabe.* Guillermo Carnero lo ha expresado con acierto:

> Cuando el proceso cognoscitivo ha terminado, el que lo emprendió se encuentra provisto de una sabiduría: conocer es una actividad y saber un resultado inmóvil. Esa sabiduría viene con la edad, y puesto que la vejez es incompatible con la vitalidad, y la sabiduría se adquiere una vez que el camino del conocimiento ha sido recorrido, esa sabiduría se opone a la vida... (11).

Y la última estrofa del poema refrena precisamente ese ritmo acelerado de la enumeración, enfrentándose, al propio tiempo, la sensualidad apasionada por la vida («Un hormigueo de juventudes, esperanzas, voces») a la porción de sombra que ya apunta en el horizonte. Lo aún no vivido, pero que la mirada descubre en la última certidumbre del conocimiento, será reconocido por la sabiduría como

(11) Guillermo Carnero: «Conocer y saber en "Poemas de la consumación" y "Diálogos del conocimiento"». *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 276. Madrid, junio 1973.

el límite infranqueable: lo sensorial, confusión caótica del pasado, opuesto en sereno pero dramático paralelismo a lo intelectual: «la sucesión, la tierra: el límite». El ritmo interior de ambos versos apoya significativamente esa bipolaridad: el bullir sensual, de una parte; la fría horizontalidad del paisaje interior, de otra.

El camino pautado de la poesía de Vicente Aleixandre, que se inició con una pujanza dominadora, se remansa y aquieta, se consuma reflexivamente en el final. La palabra desbordada y enriquecida, producto del constante revelarse del conocimiento, se concentra y despoja de toda brillantez para alcanzar la rotunda certeza de la sentencia y la reflexión. Se cumple de esta manera, y de forma perfecta, el ciclo unitario de esta poesía, cuyas tensiones abarcan no sólo el misterio de la existencia, sino la plenitud vital del hombre. El poeta hace dejación de su yo y la experiencia no se recupera en los poemas; se funda en ellos la verdad y la palabra por la que el poeta es capaz de conocer el sentido pleno de vivir: se vive mientras se conoce, mientras se mantiene la inquietud y la sugestión del conocimiento, siempre perfectible. Cuando se ha llegado a saber la verdad, el tiempo concluye. Lo que antes era luz, hormigueo, aliento, es ahora sombra, estatismo, soledad.

La lección es dolorosa; como la existencia del hombre: perseguidor constante de su libertad y de la felicidad, que jamás podrá conseguir absolutamente, y lo sabe. Pero únicamente cuando, alcanzado el límite, todo lo que ante su vista se tiende es luz reservada para otros, nunca para él.

JORGE RODRIGUEZ PADRON

Apartado de Correos 74
CULLERA (Valencia)

VICENTE ALEIXANDRE O EL CONOCIMIENTO TOTAL

Vicente Aleixandre ha dicho y repetido que «poesía es comunicación», pero ésta, como todas las definiciones sintéticas, conlleva el riesgo de una interpretación simplista. En una de las ocasiones en que el mismo Aleixandre ampliara este concepto, unió a la comunicación el «diálogo» (1). La copiosa exégesis que la definición aleixandrina ha motivado debiera, pues, matizarse con esta vía dialéctica, que siempre estuvo presente en su obra, pero que quizá pueda advertirse con mayor claridad en su último libro, que convierte al lector en un polo activo, incorporado irremisiblemente al quehacer poético. Al mismo tiempo la definición aleixandrina, rectamente entendida, presta un mayor interés a este libro, que hasta en el título ha querido acoger esta vertiente diáléctica, llamándose significativamente *Diálogos del conocimiento*.

Si la poesía para Aleixandre es comunicación, es decir, esencialmente diálogo, estos «diálogos» son, a su vez, la quintaesencia de la poesía aleixandrina, porque en ellos el diálogo implícito se potencia, además, como procedimiento, como ocurre, por ejemplo, en muchas de las obras de un poeta especialmente admirado por Aleixandre: Joan Maragall.

La referencia a Maragall quizá ilustre, por otra parte, otra condición que Vicente Aleixandre reivindicara en la misma ocasión en la que hablara de diálogo: la de «mediterráneo» (2).

Es la raíz mediterránea de Maragall la que informa, a través del «seny» —como intenté demostrar en su día (3)—, una actitud vital que en el diálogo encuentra, precisamente, una armónica visión del mundo. Relacionando el «seny» y Maragall el filósofo catalán José Ferrater Mora ha podido decir, sintetizando mucho de lo que pudiéramos aducir ahora que «el poeta es frente al filósofo el hombre con

(1) Porcel, Baltasar: *Los encuentros*, Ediciones Destino, Barcelona, 1969 («Vicente Aleixandre en su ámbito»: «La poesía, lo he dicho muchas veces, es comunicación, diálogo», pp. 43-44.

(2) *Op. cit.*: «Yo soy un mediterráneo, sí», p. 45.

(3) Ferrán, Jaime: *Los diálogos de Juan Maragall*, Edit. Nacional, Madrid, 1971, pp. 58-82.

"seny" porque al menos tiene en cuenta aquello que le ofrece la vida de cada día y no niega, sino que afirma, la riqueza innumerable de las cosas» (4), con las que, naturalmente —podríamos añadir—, está dispuesto a entablar su diálogo.

El gran diálogo con el mundo que Vicente Aleixandre, como buen mediterráneo, ha mantenido durante su vida, se cierra, por ahora, con su último libro —*Diálogos del conocimiento*— en el que el diálogo cósmico y humano de Vicente Aleixandre se presenta específicamente como diálogo y en el que se inquiere la participación —el diálogo— del lector de una manera más explícita. Este libro es el último eslabón de una obra rigurosamente unitaria, como ha demostrado repetidamente Carlos Bousoño, pero acaso interese ahora destacar muy especialmente su relación con el penúltimo eslabón de la cadena: los *Poemas de la consumación.*

En 1968, cuando el poeta festejaba cuarenta y cinco años de quehacer y el hombre siete décadas de vida entregada a la poesía, los poemas de la consumación nos presentaban el fin de un periplo. Acababa, se consumaba, se consumía en él una constante de la poesía aleixandrina: la propiamente intimista o lírica. Pero como había ocurrido a lo largo de su carrera de poeta, el Fénix de su poesía había de renacer de sus cenizas y lo haría, también previsiblemente, encarnando en otra constante de su obra: la épica o colectiva. Ambas indisolublemente confundidas a lo largo de una de las obras más ricas —y complejas— de la historia de nuestra poesía.

La consumación del yo podría resumirse en el poema que nos dice que «Como Moisés es el viejo», porque sabe que la tierra prometida es:

... el límite.
Lo que verán los otros.

En pocos poemas aleixandrinos podemos ver, con tanta lucidez, el quicio exacto en el que el yo consumado y consumido se vierte, una vez más, en el nosotros. Por él pasa irremisiblemente la obra de Vicente Aleixandre hacia su nacimiento último —como él diría— o último renacimiento, que marcan los *Diálogos del conocimiento,* diálogos, en cierta manera póstumos, como lo podría ser la obra de Yeats a partir de *Under ben Bulben,* al menos en la intención del poeta.

---

(4) Ferrater Mora, Josep: «Les formes de la vida catalana», Selecta, Barcelona, 1960, p. 169. (La traducción del catalán es mía.) «El poeta és enfront del filòsof l'home assenyat, perque almeyns té en compte allò que li ofereix la vida de cada dia i no nega, ans afirma, la riquesa innumerable de les coses.»

... Recordar es obsceno;
peor: es triste.

Si —además de esto— como continúa el verso,

... Olvidar es morir,

como dice el poeta en el último poema de su penúltimo libro, debe de haber una tercera posibilidad: el renacimiento, que nos da fe del verdadero panteísmo, presente, desde sus inicios, en la obra aleixandrina.

En este sentido los *Diálogos del conocimiento* ya se nos habían anunciado en un poema al que Pere Gimferrer ve especialmente emparentado con el libro posterior «hasta tal punto que tal vez no sea arriesgado aventurar la hipótesis de que fue principalmente el hecho de que en él no se empleara la forma dialogada, lo que decidió su inclusión en *Poemas de la consumación*» (5).

Es en este poema donde se acusa un carácter falsamente aforístico, nuevo, que va a predominar desde ahora en la obra aleixandrina. En la mejor tradición de nuestros «motes» encontramos versos como los siguientes:

...
Poner en su quemar las manos es saber
...
Amar es conocer. Quien vive sabe
...
Quien mira ve. Quien calla ya ha vivido.
...
Oscuridad es claridad...

Sí. Sólo la oscuridad es claridad. Sólo a tientas avanzamos. El conocimiento final sólo se nos da en unos pocos relámpagos con los que la intuición nos ilumina el camino y sólo en la muerte —o en su premonición— alcanzamos el conocimiento definitivo. Cuando encontramos al

... Rubén segundo y nuevo

es este Rubén el que nos da la clave de la última visión del poeta, de su conocimiento total:

Rubén entero que al pasar congregas
en tu bulto el ayer, llegado, el hoy
que pisas, el mañana nuestro.

---

(5) Aleixandre, Vicente: *Antología total*, Seix Barral, 1977 (Prólogo de P. G., p. 24).

Ahora pueden precipitarse los últimos versos definitorios:

Quien es, miró hacia atrás y ve lo que esperamos.
El que algo dice dice todo, y quien
calla está habando. Como tú que dices
lo que dijeron y ves lo que no han visto
y hablas lo que oscuro dirán. Porque sabías.
Saber es conocer...

Antes —en el poema «Un término»— el poeta nos había dicho que «Conocer no es lo mismo que saber». A partir de este verso Guillermo Carnero ha indagado y aquilatado las fronteras de ambos conceptos en las dos últimas obras de Aleixandre, advirtiéndonos —con su habitual lucidez— que «conocer» y «mirar» encarnan el proceso no terminado, la aspiración no satisfecha, el camino no concluido, del mismo modo que luego «saber» y «ver» indicarán terminación y conclusión (6)..., «conocer es una actividad y saber un resultado inmóvil» (7)... «Conocer —Juventud-Vida-Mirar-Experiencia de los sentidos por una parte, por otra, Saber-Vejez-Muerte-Ver-Conclusiones del pensamiento» (8).

Al decir, pues, «Saber es conocer» se rinde un homenaje decisivo al poeta que desencadenara en el joven Aleixandre el amor a la poesía. Sólo en algunos casos se puede hablar de esta identificación, de esta encrucijada a la que accede solamente el

... Poeta claro. Poeta duro.
Poeta real. Luz, mineral y hombre:
todo, y solo.
Como el mundo está solo,
y él nos integra.

El elogio al maestro nicaragüense es, en esencia, el que al pasar los años podremos dedicar al mismo Aleixandre. Lo hace, por ejemplo, Claudio Rodríguez cuando, con ocasión de la concesión del Premio Nobel nos dice que Aleixandre «ha llegado a una comprensión de la vida humana en su totalidad» (9).

La integración —en el caso de Rubén—, la ambición de totalidad —en el de Aleixandre— precisan, sin embargo, de la muerte para advenir a su sentido total. Por ello *Poemas de la consumación* es una larga meditación sobre la muerte, que se continuará, en cierto modo,

---

(6) Cano, José Luis: *Vicente Aleixandre*, Taurus, Madrid, 1977, «Conocer» y «saber», en *Poemas de la consumación* y *Diálogos del conocimiento*, por G. C., p. 278.

(7) *Op. cit.*, p. 279.

(8) *Op. cit.*, p. 280.

(9) Citado por Antonio Colinas, en *Conocer Vicente Aleixandre y su obra*, Dopesa 2, Barcelona, 1977, p. 115.

en los *Diálogos del conocimiento.* Esta meditación se desliza en dos planos paralelos: el de la propia desaparición física y el de la muerte de la palabra.

Morir es olvidar unas palabras dichas
en momentos de delicia o de ira, de éxtasis o abandono,

nos confiesa el poeta en el poema inicial de los *Poemas de la consumación.* Pero, al mismo tiempo, en estricta correspondencia —a la manera de fuga musical— se adelanta el tema de la supervivencia de estas mismas palabras:

Alguna vez, acaso, resonarán, ¿quién sabe?
en unos pocos corazones fraternos.

A partir de este momento advertiremos que el poeta es consciente de la ruptura de su discurso. El verbo central, a partir de la segunda parte de *Poemas de la consumación,* es el verbo «callar»:

Velas. Vivir. No
puedo,
no debo
recordar. Nada vive. Telón que el viento mueve
sin existir. Y callo.

(«El pasado: "Villa Pura"».)

... Tu nombre es luna.
Luna callada o luna de madera.
Pero luna. Y callóse.

(«Luna postrera».)

Pero los muertos callan con más justos silencios

(«Si alguien me hubiera dicho...»)

Los ojos callan.
...
... Quien calla ya ha vivido.
...
... Rubén callado que al mirar descubres
Por dentro hay luz. Callada luz, si ardida
quemada.

(«Conocimiento de Rubén Darío».)

Calla. La sombra avanza ...
...
Calla. La soledad tendida también duerme

(«Esperas».)

... Calla y pasa.

(«Los muertos».)

Así callado, aún mis labios en los tuyos
te respiro ...

(«Beso póstumo».)

Calla junto a la roca, y duerme

(«Permanencia».)

Oh, calla:
escucha

(«Otra verdad».)

... Callado el corazón, mudos los ojos,
tu pensamiento lento se deshace
en el aire ...

(«Pensamientos finales».)

Está y no estuvo, pero estuvo y calla.

(«El olvido».)

Consciente de la interrupción del discurso por la muerte física o por la muerte de la palabra —que se identifican— al reemprenderlo en los *Diálogos del conocimiento* Vicente Aleixandre se acerca a aquella «escritura vocal» —«escribir en voz alta»— que Barthes reivindica, recordando las recomendaciones de Artaud y de Sollers (10).

Estos diálogos póstumos —o quizá simplemente escritos con «la plena sabiduría de la muerte», como quiere Leopoldo de Luis— concitan alrededor del poeta, como las imágenes que pasan en rápida sucesión por la mente del que se ahoga, una serie de personajes, que parecen querer dar cuerpo y concreción al discurso. En esencia, culmina aquí la actitud dialéctica aleixandrina, ya que cada poema nos muestra un diálogo o coloquio —que, en puridad, es lo que Unamuno podría llamar monodiálogos y nosotros monólogos agrupados— como si el yo desaparecido —o en trance de desaparecer— renaciera asumido por una serie de voces, que son, en cierta medida, cauces de distintos monólogos interiores convergentes, que nos prestan una visión múltiple y perspectivista de la realidad. De tal modo que se llega a una visión total a través de una confusión parecida a la que informa, en el alba de nuestro pensamiento, la combinatoria luliana. Porque, a su vez, estos diálogos se combinan en poemas distintos que se complementan, llegándose así a una síntesis para la que no ha habido que sacrificar, en aras de la unidad, ninguno de los distintos componentes.

La visión del soldado se completa con la del brujo —complementadas, a su vez, por la del pájaro y la alondra— en «Sonido de la

(10) Barthes, Roland: *The pleasure of the text*, Hill and Wang, N. Y., 1975, p. 66.

guerra», que a su vez se engarza con el diálogo de El y Ella: «Los amantes viejos». El mundo de la Maja necesita del de la Vieja, y ambas precisan de los del Lazarillo y del Mendigo. Nadie es el Inquisidor, sin el Acólito, pero su vida es vana —es decir, inexistente— si no la vemos a la luz del Amador y del Dandy del «Diálogo de los enajenados». El contrapunto del Viejo es la Muchacha, y el de ambos, «Los amantes jóvenes» —que, en nuestro recuerdo de lectores, se relacionan fácilmente con los anteriores «amantes viejos»...

Como en un friso mágico se precipitan, en círculos concéntricos cada vez más amplios, los ámbitos evocados:

Roto un cielo que es mundo
total, ingresa un orbe por el rompiente: invade.
Ah, perpetua invasión rodando en orden, hacia ti que contemplas.

nos había dicho el poeta en el poema «Las Meninas» de *En un vasto dominio.* «Mundo total» es el que ahora nos ofrece Vicente Aleixandre. Lo ha mirado con los ojos del pintor al que dedicara uno de sus máximos homenajes. Y como en ellos

... va ganando ser, realidad, existencia: mientras crece en sus límites,
en la total conciencia de su existir, que es numen donde todo es [presencia.

Aduzco el cuadro velazqueño porque en él —según Eugenio d'Ors— se da «una síntesis de elementos tan perfecta que en ella el contemplador parece a punto de alcanzar aquel don atribuido al Ser Supremo por la teología: verlo todo en acto único, de una vez» (11).

No podríamos definir mejor el conocimiento total que nos prestan los últimos diálogos aleixandrinos, pero al mismo tiempo, al igual que en «Las Meninas» tenemos un cuadro sobre el acto de pintar, en los *Diálogos del conocimiento* el poeta nos transmite su más honda sabiduría a través de un último comentario sobre el hacer poético.

Esto es lo que nos comunica centralmente el diálogo «Dos vidas», en el que El Joven Poeta Primero, nacido «a la orilla del mar» y el Joven Poeta Segundo, «bajo estos cielos claros», son como dos encarnaciones —reencarnaciones— de la voz que en ellos se consuma, se consume, como si quisieran asegurarle pervivencia, supervivencia.

Los últimos diálogos enfrentan —es decir, confunden— al toro y al torero, separados —unidos— por el público, como una alegoría del

(11) D'Ors, Eugenio: *Tres horas en el Museo del Prado,* Ediciones Españolas, S. A., Madrid, 1940, p. 114.

presente al que se opone —se suma— la búsqueda del tiempo perdido —alquimia básica del hacer literario— a cargo de Proust y de su personaje y *alter ego* Swann, que calla cuando su creador está muriendo:

Ahora callas, lo sé. Todo es silencio y basta.
En mi cuarto yo muero, con vosotros mirándome
mientras trazo los últimos resplandores de un orbe.
Fugitivo, instantáneo, pero no más deseo.
Fui y he sido. Escuchadme.
Pero no:
soy mis sombras.

Estamos condenados a ser nuestras sombras y en estricta correspondencia —en exacta complementariedad— los últimos diálogos agrupados en el haz final de imágenes, que nos entregan su último mensaje, empiezan con «La sombra», evocación del diálogo inmemorial del niño con el padre —al que se sobrepone, en nuestro recuerdo, el estremecedor «Padre mío» de *Sombra del paraíso*—, en el que se asienta, en cierto modo, toda la poesía. A él se yuxtapone el que nos presenta las almas enajenadas de Yolas el navegante y de Pedro el peregrino, cuyas voces convergentes nos dan, en última metáfora, los distintos caminos y avenidas que se ofrecen al hombre, para terminar, de nuevo, en la experiencia de la consumación —*Quien baila se consuma*— que une este libro al anterior, como si el tiempo se hubiese detenido en la expresión exacta de la proximidad de la desaparición, del silencio...

En este mágico umbral parece como si los personajes que aparecen en los *Diálogos* se hubieran despojado de su envoltura carnal y pusieran al lector directamente en contacto con sus almas, a la manera de nuestros autos sacramentales.

Los monólogos interiores de los *Diálogos del conocimiento* —monólogos paralelos y convergentes, pero que nunca llegan propiamente al diálogo, si no lo entendemos como lo que es: diálogo metafísico— establecen, en cambio, un diálogo inmediato con el lector, que se constituye en el intermediario imprescindible entre las distintas meditaciones, que sin él, sin su participación activa, quedarían reducidas a un haz de truncas y disminuidas incitaciones. Pero éstas son siempre —y por encima de todo— incitaciones al diálogo, que sólo al ser tamizadas por el lector advienen a su sentido último. La incorporación del lector es, pues, absoluta. Sin ella, sin la visión que los unifica, estos diálogos serían, en cierta manera diálogos incompletos, y aquí reside su estremecedora modernidad, porque si la «hora del lector» sonó para nuestros críticos

hace ya bastantes años (12), nuestros autores han tardado mucho más en aceptarla y, en puridad, quizá sea el último libro de Vicente Aleixandre el que le ha dado entre nosotros la vigencia definitiva que hoy tiene en el mundo.

Es el lector quien tiene que elegir —y antes que todo entre la disyunción o la identificación— cuando el poeta —El Bailarín— se despide diciéndole:

Es el fin. Yo he dormido mientras bailaba o sueño.
Soy leve como un ángel que unos labios pronuncian.
Con la rosa en la mano adelanto mi vida
y lo que ofrezco es oro o es un puñal, o un muerto.

Culmina en estos versos —por ahora— un gigantesco esfuerzo de síntesis en nuestra poesía. Se unen decisivamente en *Diálogos del conocimiento* las dos grandes constantes, que Carlos Bousoño advirtiera, desde su inicio, en la obra aleixandrina: la solidaridad cósmica y la solidaridad humana.

En este sentido de síntesis biocósmica la obra poética de Vicente Aleixandre sólo puede compararse al esfuerzo científico-filosófico de Teilhard de Chardin. Sin en este último caso se puede hablar, como lo ha hecho la crítica especializada, de una alianza entre biogenética y cosmogenética, en el de Vicente Aleixandre lo humano y lo cósmico se unen con la misma intensidad, después de sus derrotas paralelas a lo largo de una de las obras más apasionantes de nuestra poesía. En ambos casos, tanto en la que Teilhard llamara la *Vida humana general* como en la solidaridad humana que detectamos en la poesía aleixandrina, vemos dibujarse el cañamazo de unas coordenadas imprescindibles por las que la humanidad inquiere su futuro.

Esta vía quizá se vea, con mayor claridad, en los dos últimos libros de Vicente Aleixandre, como la vemos asimismo resplandecer, sobre todo, en *El fenómeno humano,* el libro póstumo de Teilhard de Chardin. La visión total que en este libro se preconiza reconoce que «ha llegado el momento de darse cuenta de que una interpretación incluso positivista del Universo debe atender, para ser satisfactoria, tanto al interior cuanto al exterior de las cosas: el Espíritu tanto como la Materia» (13).

Esta es la clave de los más recientes análisis de la poesía aleixandrina, que sólo en función de esta relación puede comprenderse.

En un texto posterior a los *Diálogos del conocimiento* el poeta

(12) Castellet, José María: *La hora del lector,* Seix y Barral, Barcelona, 1957.
(13) Teilhard de Chardin, Pierre: «Phénomène humain», Prólogo, T. I. de Oeuvres, París, Editions du Seuil, 1955, p. 30.

expresa quizá con mayor claridad aún la preocupación central de sus dos últimos libros. Se trata de *La última vez,* que constituye un último encuentro con el poeta Alfonso Costafreda y que se publicara al frente de su libro póstumo *Suicidios y otras muertes.*

A Alfonso Costafreda le dedicará Aleixandre su poema «El moribundo» de *Nacimiento último,* honrando así una íntima preferencia del poeta, que tan centralmente se preocupara por la experiencia de la muerte. En aquel poema tenemos una primera formulación del último silencio, preñado del total conocimiento que da el final de la vida. En *La última vez* se formula con la misma intensidad —ya que los encuentros son, como el poeta ha manifestado reiteradamente, poemas en prosa— el tema de la sabiduría que sólo se alcanza en la linde final de la existencia. Dice Aleixandre contemplando al poeta que le visita...

> «Era el mismo muchacho de hacía veinticinco años. Pero estaba frente a otro más. El presente, después. Y yo lo presentí. El escritor de sus versos finales (yo no podía llamarlos finales), pero el poeta verdadero que estaba justificado, presente, representado, con una ardiente voz donde la vida es el borde de la muerte, la conciencia de su consecución» (14).

Esta «ardiente voz donde la vida es el borde de la muerte, la conciencia de su consecución» podemos oírla muy pocas veces. Acaso la última voz de Yeats, o el último silencio de Pound... En el caso de Vicente Aleixandre en esta voz, tocada por el ala infinita, culmina —por ahora— un proceso de aspiración a la totalidad, que estuvo presente, desde siempre, en su poesía, pero que parece extremarse en sus dos últimos libros. En ellos el fluir de la vida se remansa para ofrecernos su secreto último: un instante de luz entre las tinieblas que se rasgaron y que tornarán, inevitablemente, a cerrarse. Como el relámpago, entre dos eternidades, de uno de sus poemas... Pero en este instante el poeta nos presta —más que nunca— la clave de una visión integral del mundo, que se asentará en una inicial conciencia cósmica y culminará en una subsiguiente asunción de lo humano, dejándonos —para decirlo con uno de sus versos— «el eco del eco de un resplandor», que nos acompañará para siempre...

JAIME FERRAN

H. B. C.
Syracuse University
SYRACUSE, N. Y. 13210 (USA)

---

(14) Costafreda, Alfonso: *Suicidios y otras muertes,* Colección Ocnos, Barral Editores, 1974, p. 8.

DEL BUEN AMAR AL BUEN DECIR

El ángulo de inflexión que se produce en la poesía española de los años veinte, está en alguna medida determinado por el abandono de cierta lírica simbolista heredada del noventa y ocho y el modernismo; para ajustarse a una poética donde la metáfora alcanza su objetivo final: aniquilar la lógica del pensamiento para establecer una unidad entre elementos de origen tradicionalmente inconciliables. El encuentro de elementos míticos con figuras que totalizan una cotidianeidad, juega una prueba mayor en la poesía de Vicente Aleixandre, es decir, un papel fundamental. Pero esto ocurre también en otros poetas de su generación que, desde perspectivas acaso distantes, ofrecen una característica personal al uso de la palabra. Es, en definitiva, el poder de atracción que ejerce el surrealismo en toda su maravillosa intensidad. La cosmovisión del poeta asume, sí, una dimensión diferente. Y es en ese nuevo trayecto que la poesía de Aleixandre entra en la búsqueda de una realidad doble y profunda, e implicará una aritmética de los lazos anímicos del universo interior; que, de alguna manera, irá complementando esa carga particular de la literatura ibérica (que representa, sin duda, desde el gongorismo y aún antes), toda una corriente esotérica y de complejísimas variantes. Algo que esa generación del 27 no puede apartar de su camino: el gusto por lo esotérico y oscuro —como señala Hugo Friedrich (1)—, aunque también reclama más presencia de lo real en la temática de sus obras. Esa lucha permanente de definiciones estéticas que alcanza su grado máximo con la revolución *surréaliste* y toda su implicancia renovadora conocida. Estas raíces, que son de singular importancia para el desarrollo y crecimiento de su poesía, y que a estas alturas infinidad de artículos y trabajos al respecto ilustran, bastante acertadamente, todo aquel itinerario. El marcado apego por las formas del romance medieval, conserva un vivo interés a través del tiempo. Sobre esto agrega Friedrich: «Esta antigua vena de la poesía estaba caracterizada por su estilo oscuro, lleno de laconismos y alusiones, con

(1) Hugo Friedrich: *Estructura de la lírica moderna*. Seix Barral, Barcelona (España).

tendencia a confiar en la intuición y a suprimir los enlaces objetivos y lógicos. La lírica moderna se apoderó de este estilo. El oído español aprecia en algunos versos llenos de misterio de García Lorca, y aun de Alberti, la familiar sonoridad de los romances arcaicos, mientras que el extranjero sólo percibe un lenguaje enigmático, de una fascinación que no le parece nada popular» (2).

Es así que el carácter poético de Aleixandre converge, desde sus primitivos libros (*Ambito, Espadas como labios, La destrucción o el amor, Sombra del paraíso, Mundo a solas,* entre otros, hasta el más reciente, *Diálogos del conocimiento),* en una floración mágico-sensualista que pareciera decir a cada instante que «poesía es hechizo verbal» o «dinámica existencial», donde está arraigada una concepción paradisíaca del mundo y la naturaleza:

Este beso en tus labios como una lenta espina,
como un mar que voló hecho un espejo,
como el brillo de un ala,
es todavía unas manos, un repasar de tu crujiente pelo,
un crepitar de la luz vengadora,
luz o espada mortal que sobre mi cuello amenaza,
pero que nunca podrá destruir la unidad de este mundo.

(De «Unidad en ella»)

Para consustanciarse, al mismo tiempo, en una densidad evocadora constante que habla con seres perdidos («A la muerta», «Canción a la muchacha muerta», etc.) o en el culto al amor sin retaceos:

Te penetro callando mientras grito o desgarro,
mientras mis alaridos hacen música o sueño,
porque beso murallas, las que nunca tendrán ojos,
y beso esa yema fácil sensible como la pluma.

(De «El más bello amor»)

El significado que irá cobrando esa devoción por la sensualidad en todas sus formas —por el edénico amor que es ilusión diaria del vivir—, especie de divinidad que sólo se alcanza por medio de una dedicación casi mística, pero muy terrena, más que una vocación es un destino, un punto de llegada. Ahora bien, ese ardor, ese deseo absoluto, establece en Aleixandre una capacidad sonora cualitativa, más cercana a un Valéry que a un Cernuda, por ejemplo. Comparación que lleva implícita, más que una razón temática, una razón de intento en la perspectiva sensual que lo mueve en el entorno. La realidad

---

(2) *Ibid.*

entonces es una complejísima vertiente que exige al poeta que la capte en su integridad, que la descifre emotivamente, que la explique en su fondo intuitivo, con el corazón. El amor aparece en su contextura pluriforme y cambiante. Es también su neurosis. El hallazgo de ese amor puede motivar el juego erótico, el desdoblamiento anímico y, en el mismo instante, la sorpresa de la carne:

El día ha amanecido.
Anoche te he tenido en mis brazos.
Qué misterioso es el color de la carne.
Anoche más suave que nunca:
Carne casi soñada.
Lo mismo que si el alma al fin fuera tangible.

Este poema, «El alma», permite dilucidar esa captación de Aleixandre en toda su expresividad. Quizá en él se resuelva esa lucha inagotable, del trasvasamiento onírico que intentara desde un inicio. El alma es coloración y cuerpo en su sensibilidad: puede tocarse y percibirse el calor, el olor... Ahí se observa, pienso, esa manera de concebir la «realidad» en su presencia dual. El poeta recibe todo su esplendor, toda su hondura y esencia. Pfeiffer dice que, tras todo poema logrado, parece verse un movimiento en círculo: primero, una vibración total inconsciente (temple de ánimo, ánimo atemperado, sintonizado); en seguida, una conciencia plasmadora y, finalmente, un retorno a lo inconsciente (no es posible aclarar del todo el resultado de la creación sin dejar un resto decisivo). De allí se desprende que una poesía será, pues, meramente hablada cuando este proceso creador circular se vea interrumpido y la expresión verbal de lo vivido sea obra de la sola conciencia; el «Hablar acerca de» usurpa entonces el lugar de la transmutación; la magia verbal es reemplazada por la mera reflexión. Y sigue Aleixandre:

Alma mía, tus bordes,
tu casi luz, tu tibieza conforme...
Repasaba tu pecho, tu garganta,
tu cintura: lo terso, lo misterioso, lo marvillosamente expresado
Tocaba despacio, despacísimo, lento,
el inoíble rumor del alma pura, del alma manifestada.
Esa noche abarcable; cada día, cada minuto, abarcable.
El alma con su olor a azucena.

Y así, eso es, irá describiendo y descubriendo el paisaje del alma. Tal vez como un misterio que se va tejiendo, organizándose en sus elementos más imperceptibles y sus hilos sonoros, hasta conformar un cuerpo suave, brillante. El jugo fermentado es ternura y misterio

de ayer. Escondite de fosforescencias liberadas que se hacen posesión de los cuerpos, penetración de las almas y éxtasis sensual:

Así, amada mía,
cuando desnuda te rozo,
cuando muy lento, despacísimo, regaladamente te
toco.
En la maravillosa noche de nuestro amor.
Con luz, para mirarte.
Con bella luz porque es para ti.
Para engolfarme en mi dicha.
Para olerte, adorarte,
para ceñida, trastornarme con tu emanación.
Para amasarte con estos brazos que sin cansancio
se ahorman.
Para sentir contra mi pecho todos los brillos,
contagiándome de ti,
que,
alma, como una niña sonríes
cuando te digo: «Alma mía»...

Poesía que trasgrede el tabú sexual, para afirmarse en la vivacidad perenne de una lírica de la que ya había gloriosos antecedentes en la literatura española con Lope de Vega, Garcilaso, Quevedo o Góngora. Como así también, en la más reciente poesía hispanoamericana.

Vicente Aleixandre, al igual que Lorca, Salinas y otros, es arquetipo de una poesía de purificación astral, de comunión de tiempo y realidad, de condena y pecado: sueño que explica la vida, quizá, o celebración íntima del ser que explica los sueños.

MANUEL RUANO

Coronel Rosetti, 592
Vicente López
(1602) Pcia. de Buenos Aires
ARGENTINA

REFLEXIONES SOBRE LA HERMENEUTICA DEL ARTE

Es innegable que, al observar la idea de su obra, el creador —el «poeta», en sentido etimológico— está en condiciones de sopesar diversas posibilidades de dar forma a su obra y de comparar y juzgar críticamente las posibilidades de la misma. Sin embargo, creo que esta sobria lucidez que es inherente a la creación misma es cosa muy distinta de la reflexión estética y de la crítica estética que puede prender en la obra misma. Puede que lo que para el creador fue objeto de reflexión se convierta también en punto de engarce para una crítica estética. Sin embargo, en el caso de esta coincidencia de contenido entre la reflexión creadora y la reflexión crítica el baremo es distinto. El fundamento de la crítica estética es una distorsión de la comprensión unitaria, en tanto que la reflexión estética del creador se orienta precisamente hacia la consecución de la unidad de la obra.

La pertenencia de la obra de arte a su mundo hace que siga siendo incuestionable que el arte no es nunca sólo pasado, sino que de algún modo logra superar la distancia del tiempo en virtud de la presencia de su propio sentido.

La hermenéutica tiene la tarea de determinar hasta qué punto la obra de arte no es un mero objeto de la conciencia histórica y cómo su comprensión implica siempre una mediación histórica. Esto que vale para todas las artes, lo es también, lógicamente, para la literatura, y para la poesía en concreto. Cada obra se comprende en su determinación original; por eso la obra de arte pierde algo de su significatividad cuando se la arranca de su contexto originario y éste no se conserva históricamente. Como observa Scheleiermacher, «una obra de arte está en realidad enraizada en su suelo, en su contexto. Pierde su significado en cuanto se la saca de lo que le rodeaba y entra en el tráfico; es como algo que hubiera sido salvado del fuego, pero que conserva las marcas del incendio». Y la obra de un artista consumado como es Vicente Aleixandre está ciertamente «enraizada» en el sentido que apunta Scheleiermacher en su *Estética*. Porque parece inevitable la conclusión de que el verdadero significado de la obra

de arte sólo se puede comprender a partir de este mundo, por lo tanto, a partir de su origen y de su génesis.

He dicho en otra ocasión que la poesía de Vicente Aleixandre no puede ser considerada «popular» en el sentido de que sea aprendida y aprehendida por cualquier persona; no puede ser popular como lo es la de Federico García Lorca —representante de la Alta Andalucía, con la sombra trágica de la muerte amenazante—, o como lo es la de Rafael Alberti —representante de la Baja Andalucía, la del mar azul y salinoso—, sin embargo, sí es una poesía «enraizada», en el sentido que da a esta palabra el ya citado Scheleiermacher...

Traídas las reflexiones precedentes de la mano de una nueva lectura de la obra superrealista de Vicente Aleixandre, pensamos que la producción artística ocurre mecánicamente según leyes y reglas y no de una manera totalmente inconsciente genial; es el intérprete el que puede reproducir consciente la composición. Pero cuando se trata de un rendimiento individual del genio, creador en el sentido más auténtico, ya no puede realizarse esta recreación por reglas. El genio mismo es el que forma los patrones y hace las reglas: crea formas nuevas del uso lingüístico, de la composición artística literaria. Ahora bien, si los límites entre la producción sin arte y con arte, mecánica y genial, son borrosos en cuanto que lo que se expresa es siempre una individualidad, y en cuanto que siempre opera un momento de genialidad no sometida a reglas, entonces el fundamento último de toda comprensión tendrá que ser siempre un acto adivinatorio de la congenialidad, cuya posibilidad reposará sobre la vinculación previa de todas las individualidades.

Es Hölderlin quien ha mostrado que el hallazgo del lenguaje de un poema presupone la total disolución de todas las palabras y giros habituales. «Cuando el poeta se siente captado en toda su vida interna y externa por el tono puro de su sensibilidad originaria y mira entonces a su alrededor, a su mundo, al Cosmos, éste se le vuelve también nuevo y desconocido; la suma de todas sus experiencias, de su saber, de su contemplar, de su reflexión, arte y naturaleza como le representan en él y fuera de él, todo aparece como si fuera la primera vez, sin conceptos, sin determinación, resuelto en pura materia y vida presente.»

El poema, como obra y creación lograda, es espíritu reanimado desde la vida infinita (en este sentido coinciden Hölderlin y Hegel). La enunciación poética hemos de decir que es especulativa porque no copia una realidad que ya es, no reproduce el aspecto de la especie en el orden de la esencia, sino que representa el nuevo aspecto de un nuevo mundo en el medio imaginario de la invención poética.

El nuevo tratamiento que Vicente Aleixandre —tratamiento original a todas luces y cuyo magisterio en la poesía joven y última es patente de un modo especial— ha dado a los temas imperecederos del amor y de la muerte y de la vida como luz cegadora y exultante, nos sobrecogió cuando —casi niños todavía— nos acercamos con devoción a sus versos iniciales, y nos ha seguido sobrecogiendo cada vez que un nuevo libro venía a deslumbrar cegadoramente nuestros espíritus impenitentes amadores embriagados por la belleza.

MIGUEL DE SANTIAGO

Calle de San Roque, 7
MADRID-13

TRES PARAISOS DISTINTOS Y UN SOLO ALEIXANDRE VERDADERO *

El alma, que ambiciona un paraíso.
G. A. Bécquer.

ASALTO AL PARAISO

Acaso tu corazón luminoso sigue creciendo puro salvando pájaros amenazados del desatino con que los cazadores despliegan siniestros sus redes. Acaso quieren mentirte y negarte quienes limitan el horizonte o encapotan los faros para despojarlos de la altanería, tan humilde, de ser viento giróvago conduciendo navíos como errátiles águilas. Libres águilas que calman luego su batir aposentadas en cascajares iguales a ribazos donde, entre quillas, cormoranes merodean. Eres párpado vigiloso, obsesivo ojazo, pupila del mástil bogando por cielos abiertos a la vida. Y sigue creciendo tu mano en el rescate de la elementaridad de las cosas y los seres, del hombre mudo, en medio, para el que dispone la libertad que estremece por plena. Permaneces noctívago y argos, conjurando los círculos del infierno y las máscaras y vestidos con que se embozan sus cancerberos. Y cuando trasciende tu noticia, azul y viva, de flores o auroras cálidas, de lúcidos bestiarios e inabarcables mares como maremotos, de nostalgias o esperanzas inamovibles, tiéndense las sombras a los pies de tu paraíso, devánense como rugidos de jauría vencida por ese amor de altos pechos rumorosos.

Acaso toda tu voz no es sino el conocimiento de la luz siempre generosa de la inocencia, y no pretende más que la fiebre transparente, el quietísimo éxtasis del hechizado después de otear más allá de la apariencia y regresarse clarividente: las mutaciones engañosas descarnadas del rostro falsario. Inicias los fervores primeros de cuer-

* *N. del A.*—«Tres paraísos distintos y un solo Aleixandre verdadero» —¿hará falta decirlo?— es un texto-homenaje. Bebe de la siempre necesaria gratitud. Agradecimiento a Vicente Aleixandre por su vida, por su palabra tan luminosa y pura: ése es nuestro débito. Yo he penetrado por su portentosa escritura para llegar a su paraíso. Mejor dicho, a la triple dimensión de su paraíso: como aurora del mundo, símbolo de la dicha de la juventud, y morada resplandeciente para el amor. Tres dimensiones y una unívoca pasión. De todo ello escribo desde la propia escritura de Aleixandre. Desde la devoción. Es un homenaje y, a veces, o quizá siempre, algo pretencioso: el intento de hacer mía esa voz luminosa y pura. Tan verdadera.

pos amándose, y adelantado eres señalando aleteos de paloma que contempla un niño lejano a la sospecha. Entre laderas, entre frondas tiernamente vegetales, entre lenguas amarillas como rayos palpando íntimos, entre bajuras o elevaciones redimidas, entre océanos y cordilleras, claror y penumbra, apareces casi anónimo, tan ecuménico, para componer ese alba del universo que sólo es imposible cuando se claudica o se reniega del sueño.

Y es tu palabra llamada de olifante convocando cada día al descubrimiento novísimo y vividor. Es fuerza cósmica que ordena, revuelve y retiene astros y sus ecos postreros. Es sondear despacioso entre soplos blandos de ramas. Y ritmo que atienden las barracudas en su nadar asambleario. Aliento que dora, cráter extremo y hacedor como tahona ante el embate de llamas horneadoras que propician el pan. Sílaba propagando la creación desde el fuego que habitas y que te vive con latido humanísimo y prójimo. Hoguera que reclama tu muerte ilimitada para siempre vivir por sobre las ascuas tan límpidas y más apasionadas. El mundo encierra la verdad de la vida, y cierta es tu garganta pregonándolo. No importa la sangre que miente melancólica si siente arriba el deseo afanoso del amor o la consumación de los ojos. Creces en labios para decir el universo y poblárnoslo de nombres.

Mas no fue dócil tu entrada en la extensión para ti dispuesta. No fue manso tu canto, tu eterno oficio de nombrador que derrota al tiempo. Ambicionabas el paraíso de forma excelsa y muda, y estaba flanqueado por espectros y héroes que se desplomaron como un último escarnio. Por óxido ruin y manos aviesamente entregadas al limo impostor y engañoso. Enmarañaban ortigas, yedras acibaradas o lianas como interminables sierpes de escamas, la verticalidad de los troncos ya casi carbones severos. Orín y ácido, ventolinas fraudulentas y greda declaraban el fin de las arquitecturas y la ignominia con que las estatuas desaparecen dejando pedestales para criadero de arácnidos o base de esos acarreos volátiles, siempre agoreros, siempre carroña, de los cuervos insomnes.

Acudiste tierra desde el mar, mar para la tierra, aire que aviva el fuego o incendio de vendavales. Clausurada estaba la entrada como una orilla sedienta escondida por ebrios marineros o tumba ciega que niega descanso y suprime identidad al muerto que dentro bulle. Ni siquiera un ángel, no ya custodio de llave o esgrimidor de destierros, sino mojón, señal, indicio. Tan siquiera una línea borrosa para delimitar lindes, para descifrar dédalos legendarios. Clausurado estaba para la luz altísima y la voz que sostiene, para el pecho compañero y el anhelo del amor diáfano y hondo. Afuera: la alegría verdadera como alondra, el sol alcanzado en el gozo de un abrazo sobreterreno.

Golpeando. Dentro: esos cráneos que incuba el vacío, el hierro sigiloso, sangres sin pálpito abatidas contra rastrojos, huesos miserables y mares de cera, el naufragio derramándose y mortífero escalando. Entonces te pertrechaste. Llamaste y te secundaron los inmortales, listos para el asedio, para cumplir el asalto y consumarlo.

Vegetal y rumorosa, leve y despoblada, la tierra abrió su savia y fue su respiración júbilo de nacimiento primigenio. Luz que suspende la pasión, sola luz y unívoca, lamedora de alturas y orientadora de vuelos precisos, el fuego hizo declaración de inocencia. Invicto el aire, veló por la calma que repudia tempestades y remolinos intrincados. Por sobre desolación, irguióse estandarte que ondea esplendente o sin memoria. Y, al cabo, el mar que reverberó e hizo acopio de estelas. Que se tendió como dios inmortal para latir en claridad.

Alcanzaste la victoria y el paraíso floreció como vino compartido o pan que se transmite. Retrocedió el tiempo llevándose el dolor, las miserias señeras del terreno conquistado en franco combate de amor y verbo germinativo. Cedieron murallas y barandales, talanqueras y cercos ocultadores, ante el rumor que deshace las tinieblas, ante el ímpetu reconstructor y fragoso con que te asistes, con que existes más allá de la guadaña y los señuelos del infierno. Tu lengua larga de agua, tierra, fuego y viento fue semilla enamorada dispuesta para procrear, para multiplicarse como tormenta dulce de vilanos o grito de gallo en las colinas que el amanecer vuelve eco inagotable.

Fue entonces cuando penetraste. Fue entonces tu primera permanencia en el paraíso como sueño invocando la aurora del mundo, la apacible hierba que recibió el beso de la luna para quedarse instantánea: fanal que ilumina el no tiempo, el movimiento detenido en su génesis virginal y dichosa. Y luego tu segunda estancia cuando naciste para ser niño de azules inocencias. Nos colmaste de añoranzas y resbalamos entre brillos, espumas, palmas gruesas y arco-iris de alas abiertas como pájaros ingrávidos. Así construiste tu espacio como la vena que va y vuelve palpitando. Así te hiciste morada resplandeciente para el abrazo que todo vence, incluso los cadáveres. Y así continúas, corazón en alto, labios en entrega, demiurgo y hacedor de extensiones hóspitas para la vida tan libre que llamarla pudiéramos amor.

Y acaso ahora tu luminoso y puro corazón sigue agigantándose para acogernos y protegernos. Para devolvernos los nombres que quedaron engarzados en urdimbre de trampas silentes. Para ofrecernos a la luz y denominarnos enamorados. Acaso tu voz nos reúne a la puerta verdadera de tu paraíso. Acaso nos reclama, nos convoca. Esperando.

Tras el asalto: restos del combate y noche quietísimamente anochecida. Era el terreno la noche o su poderío. No había cánticos totales ni alas levísimas que los corearan. Era la negación de la luz y el suplantar colores por agonía o silencio. Apagada quedó la savia porque ni siquiera el mar o sus caracolas emergían hacia la voz del amante. Tampoco hacia las frondas, ni los temblores de la rama y las hojas tras el vuelo. Sólo bultos, perfiles, opacidades. El universo enteramente anónimo y compendiado en simas abísmicas.

Quería el agua ser bóveda que se expande y libera gemebundos nadadores. Quería ser seno erguido de espumas, delfín o ballena chapoteando o dibujando con sus colas por la arena la vehemencia del movimiento. Sombrío plomo pesaroso, ciegamente estático, el cielo casi cadáver intransitable. Ni brisas ni senderos para el plumaje festivo. Enmohecíanse los planetas, preteridas las colas de fuego con que dulcemente quemaban como bengalas disparadas para orientar signos del Zodíaco. Falsas luminarias de estraza o celofán, ni rutilaban estrellas. Piedras cansadas, desposeídas de sonido al chocar contra el grao. Seres ansiando transcurrir, ser vívidos o nacientes.

También los tigres casi desvaídos. O los cráteres de lava húmeda y agoniosa. Y los peces-luna que escamoteaba la penumbra al brillo legítimo. O esos búhos sonochados, las lechuzas y corujas vigías de la nada tendida ante sus párpados glóbulos de lince. No había más que noche y nubes remotas en espera de vientos atrevidos que las blandieran. Colectiva máscara o tela disfrazadora encubriéndolo todo. Lágrima de niño muerto o cuerpo cansado o música ahogada. Quietud del miedo antiguo que se ha quedado inmóvil. Dolencia de cíbolo herido mugiendo pavorosamente oscuro.

Y llegaste para contener la vida que, sin campo donde encaramarse, sin flores que presidir, negábase hasta apagarse y la deserción. Fuiste cáliz de luz valiente. Criatura entre todas alzada. Ser de verdes cambiantes, de azules, amatistas, añiles y caimitos. Fuiste gran playa marina, agua viva, ola gozosa o espuma inquieta. Ensalzaste la vasta inmensidad derramada de los mares. Fue cierto a tu conjuro la pujanza de los pájaros volatineros, la fugacidad con que testifican su paso. Fuiste nube y sol, luna ciclópea y cabello estirándose en el viento. Altura cimera, frente salina, piel de yodo, torre y minarete. Convocaste árboles y se saturaron policromos. Resonaron minerales desde su afónica presencia y rugieron lavas y tigres con sus espadas brevemente amenazadoras. Fuiste vegetal y canción invisible. Cuerpo y rompiente. Litoral, afluente y río, insecto y pájaro-lira,

piedra preciosa o limo aurífero. Fuiste isla o pleamar. Palabra, sílaba y acento. Fuiste el nombrador que habitó el universo.

Cantó vivo su júbilo el misterio de lo creado prolongándose por el cielo alterado de azul, por los murmullos de los callados en la arena, por los gorjeos o los ojos atentos. Cumplíase la paz hacia el cielo que jamás era suma de lágrimas, sino escarcha que una mano reúne. Claror de lo dichoso. Verdad de lo inocente en valles sin huellas ni límites, manifiesto. En airones ligeros, magnolios dulces o limoneros sorbiendo el amarillor de la mañana. Remanso súbito y permanente desde donde se disipa la tristeza. Tiempo virginal que fulge inmarchito o eterno día.

Miras ahora esa extensión dispuesta para el blanco amor y sueltas claman las aves hermosas en su cortejo. Abrázase a la isla el océano como guirnalda temprana o incitación encendida. Corren bosques en busca de veletas movedizas. Rubias espaldas las olas transportando en volandas rayos tibiamente doradores. Miras por sobre la hierba no polvorienta o lo arriba de los volcanes y nace a tu gesto la frente tan serena, exenta de cuerpo, generosa como lluvia fresca, como luz no durísima. Y es tu ademán vigiloso libertad celeste, idioma de una sola claridad cantando.

Sí. Llegaste para instaurar la plenitud. Cumplido está tu designio y el crepúsculo entero adviene en celebración. El mundo queda colmado. Plumas, aves, espumas, mares o bosques, reptiles, corales: el mensaje vivo de un alma en amor desplegada. El día sin nieblas. Melodioso el sol huella de labios libres. Ligera la brisa deshaciéndose y tornando frescor: mediodía sin término, negado latido del tiempo. Y tu perfil tierno sobre azul se yergue incapaz del engaño. Igual a pecho desnudo o transparencia.

Ambito altísimo al que otorgas formas de belleza intocada tu dominio se reconoce en la música, en dones puros o luminosidad que no cesa. Es tu paraíso edad intranscurrida o instante a sí mismo imitándose, momento que no sucede: alborada de existencia, plenitud lejana de lo efímero. Sin tregua te alzas sobre ese tiempo detenido y te siento, entonces, trueno manso o voz salvadora. Y te entiendo y me acoges: único latido que no muere.

DICHA DE LO JOVEN

Diste entonces en germinar niño de azules inocencias cuando estaba todo dispuesto para niños alegres o blancas sangres y los jardines hablaban desde tus manos. Creciste en ciudad de marinos días, y a su sombra sonaban las rocas con acuáticos badajos. Así te ini-

ciaste en la luz y en el recuerdo. Te hiciste vuelo o de fulgor. Casi playa, puerto o amante ola, casi vela blanquísima vertical y ascendente, fuiste nave de fuegos libertarios.

A través de la aleta y el cordel abriste calles apenas leves como aire a medio transcurrir. Calles para pies pletóricos en desnudez, cruzadores, mágicos, inasiblemente ingrávidos hacia tanto gozo. Calzadas que buscaban pasos y corros ligeros en anhelo de huellas o brillos sin peso. También los jardines, las flores limpias, las palmas ascensionales escalando brisa, la reja florida, el sol prodigioso encaramándose o copiado en los patios, la misma canción súbita o fugaz deshaciéndose. Todos. Todo un único clamor de pie desnudo. Y el mar que suspiraba o bramaba alentando el juego como madre alta de espumas.

Rutilabas con la piedra amable y el bamboleo grueso de las alamedas. Morabas en el vuelo hacia el cielo, en el propio cielo en alas de gaviota extendido. En los velámenes o sus caminos platinados y salpicadores. En las cuerdas y el arco iris. En la luna y su trapecio. Moldeábante claridades y tú cantabas con la sal que descifra sueños. O te ibas río viajador para quedarte como curva entre naranjos, albérchigos o vid madura. Como matinal plaza o fuente sin dueño. Ciudad en ti, inocente sin tristeza, joven habitante ilimitado de la dicha. Arquitectura impetuosa que te envolvía como hambre o arco de luces.

Unico y noble tu corazón, tuvo empeños para aquel tanteante despertar de rumores. Templó tu piel el mudar de estaciones hasta reunirlas ante una común insistencia de blancuras. También tus ojos hicieron de cavidades y rompientes, de cimas alzadas o montes como senos anochecidos, caminos que procuran aleteos espejeantes. Soltáronse tus dedos en colores y tu voz en boscajes bulliciosos. Compusiste aljibes para el sosiego, para la indolencia de veleta, entre sombras verdes vegetalmente rizadas. Y en seguida, los muros sin mella como harina intacta. Y esquinas y alféizares, balconadas sorprendidas en su salto, portalones de remotas señales, ventanucos y claraboyas. Los reconociste. Para la vida los rescataste. Y siempre las aguas: cerradas o sin medida, los cabrilleos y remansos, el lenguaje de la espuma o remolinos inofensivos. Las aguas llegando como esa lengua que humedece y vivifica.

Y, al cabo, concertóse tu cuerpo con el pálpito generador y se hizo uno con la fundación de la mañana y su poblamiento. Fue la tuya una conjunción segura como de lluvia y sementera fértil, como océano y horizonte, como viento y bandera. Tenaz mano en la yunta que rige muscular o enamorada, fuiste sol blando y tranquilo sobre plantación para que brotaran formas o murmullos o latidos irrepeti-

bles. Sin miserias ni crudeces: colmados. Y nacieron como la verdad más profunda. Como la devoción ininterrumpida. Como amado que no se sacia.

Ese era tu dominio. Ese era el territorio nunca turbio donde ascendiste para el canto. Allí fuiste inminente primavera acompañada por frutos y amigos inalterables en su nobleza y en sus abiertos ademanes. Entonces conoció tu mirada la totalidad, el ritmo henchido, el desbordamiento hermoso de los seres próximos. Desterraste turbiones, fangos indignos o la angustia que envilece por moribunda. Entonces supo tu sangre del latido frenético y de la calma que anega pacificadora hasta hacerse celebración: éxtasis de lo creado, de lo no antiguo. Allí convocábase lo joven en unánime presencia o perfección no adivinada, sino gloriosamente táctil. Allí volvióse presente la memoria del paraíso. No evocación. Sí permanencia.

Para la inocencia germinaste y seguiste siendo puro y azul como promesa. Recorriste geografía clara, pero más claro fue tu corazón de rincones y veredas, de palmerales, palomas y salitre. Y brilló como cáliz más generoso que espejos, como música inavolible o mano sobre charco. No escapa ya la luz en fuga desertora porque para ella dispusiste la hondura de tu pecho. Y a él se recoge. Y va contigo desde las construcciones y paisajes que enalteciste y te enaltecieron antes de tu hombría cifrada en años. Luz que todo invade y rinde. Marino esplendor que nutre el fuego que marca y señala.

Desde entonces eres atmósfera, clima, colina o estuario añorado. Desde allí eres distancia o tiempo sin tiempo redimido. Y siempre te regresas placentero para encontrarte y descubrirte como sueño que adentro duerme. Para desdeñar lo caduco, lo impreciso. Nuevo y acrisolado. Con las edades suspendidas. Ciudadano de la luz.

DONDE MORA EL AMOR

Total amor como maravilla que sacia sangre ferazmente enamorada o batir de cinturas fundiéndose desde el silencio. Total amor cuando el día no es espina, sino verdad que el cuerpo segrega. Culminación cimera o lo ardiente sin merma. Viene, lo traes o te crece desde tu ciudadanía luminosa. Antes incluso: desde cuando la inexistencia, desde cuando la muerte y el cuerpo oscuro. Nos lo aproximas. Y toca incansable como lengua que penetra.

Te vive como vive el agua entre los dedos: sin dejarse, pero humedeciendo. Roza incruento y totalmente abrasa como encuentro imposible de planetas. Une y colmando deserta sin ofrecer nada para después: sólo ala o ciego espejo. Cierra el tiempo en su centro y es

comienzo veloz para una lenta afirmación de lo indeleble. Se acerca como frente, como recuerdo firme, como gallo desvelado o aire rondando. Penetra como vaticinio o palabra que deshace oscuridades. Como edad que desemboca en labios nuevos. Como horizonte abierto. Como sombra desnuda y obstinada. Como espada, ahonda. O nostalgia o duración del silencio. Si fuera quilla, hendirse. Si monte, erupción. Si planta, mandrágora o sangre de Drago. Obsidiana de afilados brillos, si negrura. Larga nieve, si agua. Fiebre o llaga o latido apresurado, si piel. Es sangre y arde. Y no limita. Y consuma.

Para él te hiciste. Por él eres fuerza que empuja mareas o súbito blancor, espada o diente, arteria que golpea. Ante él todo ignoras, menos su íntima llamada convocando a la avidez de pecho entregado que toda gloria agolpa y reúne. Conoces su música rotunda y la fiereza como animal zaherido con que asedia. Sabes de su no presencia, de su remotísima certeza que así invade y transporta donde el gozo que se copia o derrama fugitivo. Mundo que fluye entre tus manos y a sí mismo se contempla sin olvido ni tregua. Indescifrable forma, diamante o rubí duro acosando, encendiendo, viviendo para acallar la soledad honda que señala en tristeza. Huella inmóvil prolongándose en la carne y hacia la resurrección.

Y sentiste su resplandor contagioso en las manos, su frente ardiente encendiéndote la frente, su brazo de río luminoso ciñiéndote y anegando, su pecho destellante como espada desenvainada en el espacio que te fundía y afianzaba. Llamaste. Ven siempre, ven muerte, amor. Ven pronto como piedra liviana o luna que me pide mis rayos. Llamaste para matar o amar o morir o darte todo. Que viniera labios marcados por el rojo. Que viniera casi rodante redondez. Que viniera noche que acerca su rostro o carbón extinto oscuro que encierra una muerte. Que viniera ojos o doble y profunda soledad o dos honduras desconocidas. Que viniera. Llamaste. Ven por siempre, ven. Incapaz fuiste de la lejanía. Desechaste el temor. La dura existencia de lucero. El aislamiento de estrella gemebunda. La no vida de corteza cuando el amor separa o se niega, cuando breves o secretos se vuelven los labios o inaccesibles. Llamaste. Sí. Para ser uno e infinito.

Todo fue entonces sorpresa de tocar el cielo extendido como cuerpo. Fue incesante río espejo para las aves cantando o día gozoso que se inaugura. Fue canción viva sólo sospechada y luego acariciante o no sosiego. Transcurriste como rápida ascensión de continente hasta ser placer no conocedor de colmo, jamás ahíto. Rodaste por el cielo abierto como tibia boca que supiera a sol siempre joven o reciente luz o aurora que se alza contra lo sombrío. Fuiste peregrino del universo y sus formas altas. Amaneciste boca o cintura. Inabarcable.

Tu ámbito devino morada resplandeciente donde sólo el amor regía o era desnudez. Triunfo enamorado. Destino de la tierra para el alma. Amor vívido. Vida en o desde el amor. Diurnos relámpagos signaron largamente abrazos y hasta la roca sorda sintió la risa sin engaños.

También el agua acudió hasta los pies o garganta como misterio vedado a la noche vencida. Y las olas y espumas instaurando gozos sobre la arena no ya orilla, sino lecho de besos azulados o brazo tibio que rodea. Eco de juncos, el viento en brisa plácida mudado. Y tras el aire alcanzándolo y llenándolo, el bosque en absoluto aliento verdecido. Manso estrépito de plumas y picos las nubes ofreciéndose en trazos, escorzos y cabriolas volubles para la vista enamorada. Desplegaba su crin el caballo en el galope como vela en singladura. Era vuelo la gacela sin temor al río indiferente. Hasta el diminuto escarabajo no sabiéndolo brillaba. Armonía tan plena, que estremece. Puros amantes entregados al claror de cuerpos entreabiertos y encontrados. Perfiles unitarios. Identidades confundidas. Pleamar surcada de labios que se reconocen. De crepúsculos nunca extintos cuando los dientes sobre dientes.

Este es el signo de tu luz amante que las águilas sonorísimas o serenas o inmarcesibles cuajan en sus pupilas libremente, no esquifes o caja para olvido. Contemplar el espacio que pueblas. Adentrarse y refutar el eclipse. Reino de exentos amadores. Tiempo para eternamente propagarse. Para verterse sin término. Dominio solo o bello. Unico por siempre. Amor. Palabra pura como desnudez, alta, amaneciendo al mundo. Tu paraíso.

SABAS MARTIN

Fundadores, 5
MADRID-28

UNA GRANDEZA POETICA, HUMANA Y ESPAÑOLA

«Hubo un tiempo —muchos años precedió a la justísima concesión del premio Nobel— en que creía ser, respecto a la humanidad, término que empleo con doble subrayado, de Vicente Aleixandre, y en lo que atañe a su singular orbe poético, uno de los incursos, hasta cierto grado, en su altiva y humilde dedicatoria:

para todos los que no me
leen, para los que no se
cuidan / de mí, pero de mí se
cuidan (aunque me / ignoren).

Lo cierto es —prosiguió— que para llevarte la contraria, en vez de identificarme, textual y cronológicamente, paso a paso, con su obra, gracias a los ilustres itinerarios que recabaste, entre otros, de Dámaso Alonso, Pedro Salinas, Luis Cernuda, Carlos Bousoño, Ricardo Gullón, José Luis Cano, Leopoldo de Luis, José Olivio Jiménez, me limité al conocimiento volatinero de algunas de sus «composiciones numénicas», como quien toma los respiros indispensables para oportuno y completo acceso, en su sazón, al original lirismo del sevillano-malagueño-madrileño: tríada de generoso río, mar de la paganía, espinazo de sierra.

Mientras, trances de indignación con los exhaustivos y excluyentes perpetradores de tesinas y tesis doctorales, de toda laya y de particular fuelle en localizables departamentos de lenguas romances de universidades norteamericanas. Cuando me confían sus proyectos y enfoques es para echarse a temblar. Figúrate que uno de esos donceles, rebosante de académica beatería, se dedica a escudriñar las palabras-clave en el vocabulario y temática aleixandrinos, en su íntegra trayectoria. Aún le oigo recitar, a guisa de muestras:

tiemblos
livor
fulgor (y anexos)
dulce
labios

y tropieza con los reiterados «dientes», cuya plausible simbología no logra descifrar.»

Reciente declaración algo recriminatoria, a mi fiel escrupulosidad asestada, del consanguíneo, siempre heterodoxo y nómada compañero Andrés Nerja, al que tanto soliviantan las jergas y sofistiquerías en boga, y de ahí que apele al ejemplo de lenguaje intrépido y dúctil, acendrado e innovador, de radical solera, que Vicente Aleixandre encarna. Pero volvamos a su discurso, durante un paseo gurriato, este encendido agosto, por lugares todavía recoletos, hacia los apartados lomeríos.

«¡Qué distintos (por sus entreverados derroteros, en su condición inmanente, a través del cotejo con la común y calificadora peripecia) los poetas de la llamada generación del 27! Más bien diría que los une el signo general de la época y que no responden a una serie mínima de coordenadas. Su nómina oficial, circulante, dada la mera tipificación de la etapa histórica, propendió a olvidar presencias complementarias y sucesorias. Salvo la caudalosa voz de Miguel Hernández y el entonces aleatorio encasillado de José Bergamín, mencionemos, de modo indicativo, a Juan José Domenchina y a Ernestina de Champourcin, a Concha Méndez, a Juan Gil-Albert y a José Herrera Petere, a Quiroga Pla y a Lorenzo Varela, a Juan Rejano y a Pedro Garfias, a Serrano Plaja y Antonio Aparicio.

Mayoría forman los andaluces o de ascendencia meridional, despuntan los castellanos de cuna por la moldeadora residencia en tierras del Sur y de Levante. Gerardo Diego y su Antología, otro cantar. Sobresaliente fue la aportación, editorial incluso, de la revista malacitana *Litoral,* que Vicente Granados torna a reivindicar (lo hiciera con certero encomio don Enrique Díez Canedo), en su cuidado estudio, que me comentabas, de la génesis y evolución de la primera poesía aleixandrina.

Pero a esa connotación deben agregársele los datos sociológicos de que, excepto Miguel Hernández, de tan inequívoca raigambre campesina, los demás suelen pertenecer a una mesocracia, de holgada o discreta posición; y que abundan, casi entonan, los que, apoyados en la docencia, pueden consagrar sus fervores y expectativas a la nutrición, creación y prevención poéticas. Así, abstracción hecha de Federico García Lorca y de Rafael Alberti, por la bifurcación que reclamarían sus acusados sinos de astro muerto y consecuente supervivencia, Dámaso Alonso (actitud vital muy sociable, según cuentan de pimpante humor e ingeniosas anécdotas, en quien la erudición parece acrecer la gozadora apetencia); de igual suerte, amor y pedagogía, elegante mundanidad junto a lúcida razón y finos saberes,

Pedro Salinas; de pareja entidad, la noble enseñanza, en verso y aula, escultórico hasta el acento, tensados el pensar y el sentir, de Jorge Guillén; caso peculiar el de Luis Cernuda, profesor en contingencias del exilio, con cátedra libre, asignatura la crítica, en no pocos de sus escritos. ¿No le recuerdas como huidizo y tímido, él, que desfogaba su menosprecio por todo lo fraudulento y farisaico, recorrer los pasillos del Fondo de Cultura, cuando iba a corregir pruebas de aquella pulcra edición mexicana de *La realidad y el deseo?* Además...»

Y Andrés Nerja se aferra, monologante, a las remembranzas y ángulos de comparación de Juan Gil-Albert, de José Bergamín, de Concha Méndez, a los que adjetivaba de hermanos siameses (Rejano-Garfias), a la sombra auspiciadora de don Enrique Díez-Canedo, a las mesuradas intervenciones de Francisco Giner, a sus «bocetos» de León Felipe, a las jocundas comparecencias de Manuel Altolaguirre y a las peregrinas historias de sus siete imprentas, en la península y en Ultramar (La Habana-México).

Aprovecho esta conocida, divagatoria exuberancia para corregir, *in mente,* su grave omisión. La mayor afinidad situacional (y ustedes disimulen) de Vicente Aleixandre se produce, a mi entender, con Emilio Prados. Sus enfermedades —de parentesco genérico— influyen en las correspondientes tesituras existenciales. El cálido respaldo familiar, fraterno, también los hace convivir, a pesar de la distancia. La hermana de Aleixandre, a su vera, en Wellingtonia; el eminente psiquíatra don Miguel Prados, tendía a Emilio sus brazos y respaldo desde Canadá. Similares zonas de reclusión y nostalgia: *Sombra del paraíso, Jardín cerrado.* Ambos, «animados» por una sensualidad de mediterránea índole. Intermedia y final versión panteística en Vicente Aleixandre; mayor decantación metafísica, intimista, en lo que a un Emilio Prados, penúltimo y epilogal, concierne. Uno de los más altos exponentes del destierro interior —Aleixandre— coincide con Emilio —candil votivo del exilio exterior— en su honda comprensión y entrañable estímulo de los jóvenes que la poesía profesan, en prácticas y aproximaciones. Tales puridades, quizá allí y aquí sueltamente formuladas, se agolpan, con trazo emocional, en la imaginación de lo que traté o sólo me cupo atisbar.

Mi silencio congregador frena la verbosidad de Andrés Nerja y provoca su réplica, cuasi telepática, a mi evocación:

«Te distrajiste. Por tu cuenta andas rumiando. Aunque ello se "acerque" a nuestro protagonista de hoy... y de ayer... y de nuestro probable mañana. Alrededor de Aleixandre, ¿de acuerdo? Aleixandre, un sistema heliocéntrico literariamente. Su estatura mental y moral, sensitiva, armoniza con una amplia mas amarga circunstancia propicia.

Carlos Bousoño lo apunta en su espléndido y riguroso y fervoroso análisis. El subtítulo —"Una época favorable a la poesía"— de ese capítulo iniciático apenas ocupa dos páginas en un total de 557 y el encuadre globalizador no se adentra en la necesaria caracterización histórica española. Objetarás que el cumplido propósito de Carlos Bousoño se ajusta más a predicados de examen conceptual y estilístico y tampoco aborda —asunto volitivo, de criterio y edad— la neurálgica ubicación de Aleixandre en el exilio interior, en sus zonas de varias marginaciones, lo que han resaltado, verbigracia, en numerosas oportunidades, José Luis Cano y Leopoldo de Luis. Sin embargo, yo percibo un vacío explicativo. Y me duele la falta de referencia precisa al entorno y meollo del siglo en nuestra asendereada patria.

Es frecuente, y en la raya de lo manido, atribuir, de manera única o monopólica, a determinadas corrientes —filosofía, enseñanza— la catalización de entusiasmos, inventivas y energías, que habrían de acarrear la instauración de la segunda República y su impar tarea de cultura y educación, aquel Renacimiento sin parangón alguno en nuestros "azarosos destinos".

De nuevo se confunden efecto y causa, manifestación ostensible y corrientes profundas. Sobre todo, tendemos a la ofuscación de "contraponer" en lugar de marcar las fecundas confluencias, el sino coadyuvante de nuestra natural pluralidad.

No significa redundancia, sino instructiva memoria, reliévar que, insólitamente, en el último tercio del siglo XIX y en las tres inaugurales décadas del que pronto expirará, se aúnan los imprescindibles lujos de los conocimientos superiores y la estética virtud de unas minorías selectas y conscientes de su responsabilidad comunitaria, con los brotes y articulación, espléndidos, concéntricos, de una querencia, ejercicio y adscripción populares de cultura.

¿Cabe olvidar que se conjugan y acompasan, bajo la ortopedia y tramoya de la Restauración (homologable al período que se nos ha impuesto, mas ahora con sobrado acopio de rastacuerismo, sin pizca de categoría, en desangelada y ratonil picaresca) y en el transcurso de las aceleradas fases donde germina la República, las actividades fundacionales de la Junta de Ampliación de Estudios, la Institución Libre de Enseñanza, el Instituto-Escuela, la gestación de las Misiones Pedagógicas.

> con la firme constitución y templado caminar de nuestro movimiento obrero, esencialmente «eticista», poco inclinado al voluptuoso teorizar que a bizantinismo conduce: su manifestación libertaria, personalizable en Anselmo Lorenzo; su castiza acepción socialista, a través del sólido y constructivo temperamento civil, cultor, de Pablo Iglesias.

La verificación y repercusión ambientales de los grupos escogidos logran injertarse en la tradición genuina, la resucitan, y de consuno asimilan o adelantan las flamantes escuelas artísticas, intelectuales, literarias (el surrealismo y las vanguardias, en su lata semántica).

El venturoso fenómeno es factible porque las clases trabajadoras expanden su hambre y sed de cultura, en las Casas del Pueblo, que jalonan la geografía nacional, en los Ateneos Populares, de tan destacada significación en Cataluña y Asturias, merced a la conjuntadora labor de agrupaciones corales.

Historia real, de meditaciones ahincadas, sudores e ilusiones, a la que concurren buen número de inquietudes "solidarias" y, por ejemplo, algunas Sociedades Económicas de Amigos del País, que mención merecen, al representar un "trasvase" de los "ilustrados carolinos".»

Asiento. (Al cobijo de un paréntesis mudo enmiendo una amnesia más de Nerja, lo que en toda coyuntura recalqué: estos surgimientos y resurgimientos cristalizarían asimismo en la decisiva irrupción de las asociaciones estudiantiles (FUE), concentradas en la Unión Federal de Estudiantes Hispanos, en cuyo haber registramos su propuesta de reforma de la enseñanza, que facilitaría inestimable pauta al Gobierno de la República; y que acreditó su capacidad organizativa con la creación y sustentación de la Universidad Popular, índice de su responsabilidad social, que en Madrid funcionó y que en otras ciudades se realizó o intentó.)

Cito, en cuanto a influencias sustantivas, que la comunicación con las interpretaciones freudianas, que habían de imprimir perdurable huella en la visión antropológica y psicológica de Aleixandre, la posibilitó el consejo de traducción —el castellano, en *première* mundial— de José Ortega y Gasset al editor Ruiz Castillo.

Procuro calibrar —confirmar— que la escritura surrealista del autor de *Espadas como labios* no requirió previas informaciones importadas, sino que éstas fundamentaron, corroboraron, sus emplazamientos, lenguaje y metaforía. A la postre —o al comienzo— esa propensión a hiperbolizar, a desquiciar cosas y valores en pos incesante de un orden más expresivo, lo llevamos los carpetovetónicos en la sangre.

(Por los sonados barrios, circos y galerías de París se desgañitan los ibéricos natos y netos: Ramón Gómez de la Serna, Pablo Picasso, Dalí, Miró.)

Falsa hasta la sencilla manera con que las muchachas
cuelgan de noche sus pechos que no están tocados.

Los versos que Vicente Aleixandre caligrafía, en acompañamiento o premonición de un imborrable clima europeo, no son fruto de la

casualidad y del simple instinto, sino propia trayectoria, y los que a continuación reproduzco y que implican impresionante salto temporal, ¿no reflejan o anuncian las pinturas de Tapies y Millares?

Mientras el cartón, las cuerdas, las falsas telas,
la dolorosa arpillera, el mundo rechazado,
se retira como un mar que muge sin destino.

Vislumbre, adicional, de la penetrante captación de Vicente Aleixandre.

«Advertiría el más lerdo —saja Andrés Nerja su meditación—, y yo estoy lejos de serlo, que has vuelto a "enconcharte", una de las certeras locuciones, de la calle, del platicar mexicano.

Pero nos une, en el sosegado charlar a la vista del filipino Monasterio, feliz concordancia al hacérsenos aún más evidente la grandeza poética, humana y española de Vicente Aleixandre, en sí y en su difícil circunstancia. Que los timbrados honores y las curiosidades, no por tardíos menos deseables, refrendan.

A tenor del libérrimo suponer de Andrés Nerja, la venturosa identificación de Vicente Aleixandre con sus coetáneos y coterráneos, proviene de los siguientes sustanciales factores, a los que quizá se sumen unos derivados conflictivos, lo que sobradamente temo desemboque en orgánica teoría de mi extravagante interlocutor:

> Vicente Aleixandre posee una recia noción de su «misionalidad», que no impide nos transmita su sencillez, la de un ser afectuoso y afectivo, no afectado;
>
> a pesar de planificados y moderados viajes, el poeta no ha podido deambular a su aire, tiene una óptica predominantemente estática; de ahí que sus versos nos trasluzcan un busto o talla, o ademán, estatuarios, lo que se refleja en el sabor clásico que incluso descubren sus vocablos e imágenes de corte surrealista y que rastreable resulta en su audaz sintaxis y cernido, gratificador cripticismo, en ciertos parajes;
>
> (Unicamente a Nerja incumben estos osados juicios) El confinamiento físico —y social, en largo trecho de la persecutoria posguerra— acrecientan su «genio» acogedor, irradiante (¿habrá redactado sus «Memorias»?, ¿alguien cercano, cotidiano, recogió noticia directa de sus imborrables hospitalidades?);
>
> Vicente Aleixandre conjuga (¡átame esa mosca por el rabo, descarado Nerja!) vida y letra, ideas y metáforas, fisiología y trascendencia, infunde alma y espiritualidad al cuerpo, succiona claridad de la tiniebla, cimenta en dicotomías su pensamiento poético, se afianza en su señera subjetividad y deja que adivinemos un recóndito titubeo... socrático
>
> *porque no conocer es saber último.*

Ya divisamos las cumbres y collados del atardecer serrano, inmersos «en un vasto dominio», que calienta las cenizas del mágico pincel velazqueño. O en equis medida —sugerimos la semejanza— el verso corto de Aleixandre reivindica la primigenia frase breve, sincopada, de Azorín.

He aquí el «ámbito» de nuestro idioma, la *Sombra del paraíso,* futuro, interiorizado, sólo terrenal, los lugares donde, sin pausas ni cortesanías, habrán de escenificarse «la destrucción o el amor», con esmalte de bosques, en la planicie, en los montes bajos, hacia las cimas, «espadas como labios».

Nerja, ensimismado por lo que amenaza ser su decálogo aleixandrino. En sordina pronuncio aquellos principios contrapuntísticos:

«Haces camino. —¡Qué gusto
verme así en el entrecielo!
—*(La mirada.)*— ¡Mira cómo
se adivinan los desvelos
de la noche! —*(Se ha cerrado
la comba fría.)* —¿Estoy lejos?—
(Y palpita...) —¡Qué tristeza
tan oscura!— *(... de silencio)*...»

Pero, en definitiva, siempre antes y después, ha de considerarse a Vicente Aleixandre como el más actual de nuestros poetas románticos, plagia Nerja:

*Soy la música que bajo tantos cabellos
hace el mundo en su vuelo misterioso,
pájaro de inocencia que con sangre en las alas
va a morir en un pecho oprimido.*

Fue un hermoso intervalo que ni él ni yo deseábamos cancelar.

MANUEL ANDUJAR

Canillas, 22, 4.° C
MADRID-2

VICENTE ALEIXANDRE Y LA POESIA

Todo sistema poético gravita sobre un dinamismo interior que es principio de identidad y vida de cada uno de sus múltiples aspectos formales. A diferencia del lenguaje común que se desata en una inerte pasividad, apenas cumple su misión transitiva, la palabra poética es nudo de múltiples y complejas formas que logra su difícil misión artística cuando es relieve y latido inteligible de esa vida interior. Para que el lenguaje limite con el hombre y no perezca en el trance de comunicación debe atar la realidad inerte e indiferenciada a ese ritmo vital que da sentido y consistencia a todo cosmos poético.

Si para Berlioz el ritmo es sinónimo de tensión y vida —«torrente de vida» que redime de la monotonía y del caos— desde un punto de vista ontológico, puede decirse que este ritmo es análogo al estado de plenitud que integra lo fugitivo y lo continuo en la tensa unidad del ser inteligible. La esencia misma de la obra de arte es, para Heidegger, el «esfuerzo sin tregua» de alcanzar este anhelado equilibrio.

En la obra poética de Vicente Aleixandre aparecen ciertos motivos recurrentes que son irradiación de un mismo centro vital que se manifiesta con insistencia casi obsesiva. Reiteraciones que revelan un afán infatigable de trascender las tinieblas de lo continuo e indiferenciado con un impulso semejante al relieve dinámico del ritmo siempre en conflicto con la pasiva monotonía y el eco solipsista que sólo puede devolver un inerte reflejo:

Superficie de agua
cristal que no transcurre,
como un ojo que ha muerto
mas devuelve una imagen.
Rostro vítreo, sin meta,
una copia de engaños...

(«Diálogos del conocimiento»)

Estos motivos de Aleixandre se enfrentan con una realidad sin relieve ni acento que el poeta identifica con las sombras y la muerte. A menudo estas formas se presentan como una inmovilidad aritmética de lisos e indescifrables bordes que nada hieren ni modulan: ... *cuando la oscura música no modula, / cuando el oscuro chorro pasa indescifrable / como un río que desprecia el paisaje* («Mar en la tierra»). Otras veces la muerte misma se describe como *forma lisa, lámina sin recuerdo* («Muerte») y con múltiples referencias a vidrios, cristales y otras superficies planas que sugieren una ausencia de contornos: *Cuerpo vacío, aire parado, vidrio que por fuera / llora lágrimas de frío sin deseo* («Juventud»). La imposibilidad del amor se expresa con los mismos límites lisos que parecen estrellarse en su propia imagen:

Esa feliz transparencia
donde respirar no es sentir un cristal en la boca,
no es respirar un bloque que no participa,
no es mover el pecho en el vacío...

(«Después de la muerte»)

Un poema clave donde este imposible diálogo se transforma en una oscuridad solipsista que no puede llegar más allá de su propio reflejo es «Sin luz»:

La tristeza gemebunda de ese inmóvil pez espada
cuyo ojo no gira,
cuya fijeza quieta lastima su pupila,
cuya lágrima resbala entre las aguas mismas
sin que en ellas se note su amarillo tristísimo.

En el poema «Sin amor», la noche es una dureza *(Oh noche dura)* que tampoco puede llegar más allá de sí misma *(Con un puño se arranca sombra, sólo sombra del pecho).* Dureza uniforme y sin relieve que el poeta compara con la rigidez de la muerte:

Un sudario sin vida de tiniebla uniforme
te helará, larga tabla sin pesar que aún insiste.

En «Sombra final» el poeta se refiere a un *bulto sin luz* igualmente inmóvil donde la soledad no puede esperar sino sombras:

Oh noche oscura. Ya no espero nada.
La soledad no miente a mi sentido.
Reina la pura sombra sosegada.

Otras veces esta quietud inerte y arrítmica posee una dureza pétrea de límites infranqueables que se relaciona con la ausencia de luz:

Nunca me digas que tu sombra es tan dura
como un bloque con límites que en la sombra reposa,
bloque que se dibuja sobre un cielo parado...

(«El sol victorioso»)

Para señalar sólo algunos ejemplos de este aspecto esencial cito, por último, un poema de significativo título, «La forma y no el infinito», donde el poeta relaciona la imposibilidad del amor con un frío hielo de fronteras lisas e inaccesibles:

Se sabe que el hielo no es piel, que la frontera de todo
no cede ni hiere... Se sabe que el amor no es posible.
Pulidamente se mira, se ve, se presencia. Adiós.

La forma, no diluida en un continuo infinito, es un modo de fijar el fluir inaprehensible en un relieve o remanso que actúa como fuente de energía poética. Proceso de contención que reduce al infinito a un nivel palpable que posee la frecuencia latente de lo humano:

Oh, no para el infinito. Para el finito mar,
con su limitación casi humana, como un pecho vivido...

(«Para quién escribo»)

Frente a estos antecedentes se pueden identificar aquellos aspectos de la obra aleixandrina que transforman lo indiferenciado en un relieve inteligible. Formas que se alzan y penetran con su fuerza creadora los límites y reflejos solipsistas de la soledad y la muerte: *... no te busques en el espejo, / en un extinto diálogo en que no te oyes* («En la plaza»).

Ante la superficie lisa e inerte de lo continuo se alzan todo tipo de cadencias ondulantes como el mar, la música, cabellos, cintas, plumas, columpios y muchos otros motivos que encarnan esa tensión dinámica del ritmo diferenciador y humanizador de la realidad. Cadencias que se relacionan con el latido mismo de la vida y no precisamente con lo telúrico: *latidos de un corazón que casi todo lo ignora menos el amor* («La selva y el mar»).

... futuro existente
más allá de los mares, en mis pulsos que laten.

(«Poema de amor»)

Dichosa claridad de la aurora
cuerpo radiante, amoroso destino,
adoración de ese mar agitado
de ese pecho que vive en el que sé que vivo.

(«Que así invade»)

Porque nunca nació quien no amó,
ni dio luz en su vida.
Sólo en su pensamiento, y muere es solo.
Calla, vive o delira. Como mar en las olas.

(«Diálogos del conocimiento»)

El mar es, sin duda, uno de los motivos más recurrentes de Aleixandre que a veces parece transformarse en un espacio poético *(Oh, tu verdad latiendo aquí en espacios)* donde se condensan múltiples formas de expresividad que irradia el centro vital de esta poesía. Modulación siempre deseante que merece el siguiente comentario de Gustave Cohen a propósito del *Cementerio marino,* de Paul Valéry: «Himno bergsoniano a la vida, a la energía creadora, al triunfo de lo momentáneo y de lo sucesivo sobre lo eterno y lo inmóvil..., desenlace que enfrenta al hombre con la eternidad, al ser con el no-ser, a la vida con la nada.»

Todo encuentro es, para Aleixandre, una orilla de bordes ondulantes que evoca el relieve palpitante del mar: *El mar era un latido...* («Mi voz»).

... encontrándose en el movimiento con que el gran
corazón de los hombres palpita extendido.

(«En la plaza»)

Un pelo rubio ondea.
Se ven remotas playas, nubes felices, un viento
casi dorado
que enlazaría cuerpos sobre la arena pura.

(«Pájaros sin descanso»)

Los estados de plenitud y vida se expresan mediante formas que dan unidad y sentido a una existencia que de otro modo permanecería disuelta en las tinieblas de lo indeterminado e impalpable:

... una onda única en la que todos son, por la que
todo es, y en la que todos están; llegan,
pulsan, se crean.

(«Materia humana»)

Un único corazón te recorre, un único latido sube
a tus ojos...

(«El poeta canta por todos»)

Y era un serpear que se movía
como un único ser, no sé si desvalido, no sé si poderoso,
pero existente y perceptible, pero cubridor de la tierra.

(«En la plaza»)

Se trate o no de una solidaridad multitudinaria, los estados de plenitud son una forma de relieve que congrega lo disperso y donde convergen toda clase de cadencias deseantes análogas al ritmo:

...firmeza balanceada
en la suave plenitud de la onda.
Polariza los hilos de los vientos
en su mástil agudo...

(«Idea»)

Voy a ti como la ola verde
que regresa a su seno recobrando su forma

(«Que así invade»)

El «nacer» es otro aspecto fundamental de esta poesía que también se expresa con formas que evocan el relieve ondulante del mar: *He nacido una noche de verano / entre dos pausas* («Mi voz»).

Este ancho mar permite la clara voz nacida
la desplegada vela verde,
ese batir de espumas e infinito
a la abierta envergadura de los brazos distantes.

(«Resaca»)

Todas estas cadencias son una manera de modular el amor y el deseo en un omnipresente impulso vital que surge una y otra vez en penetrantes ritmos marinos:

Una forma respira como la mar sacude.
Un pecho ondula siempre azul a sus playas.

(«Nadie»)

...delicada mano silente, por donde entro
despacio, despacísimo, secretamente en tu vida
hasta las venas hondas totales donde bogo,
donde te pueblo y canto completo en tu carne.

(«Mano entregada»)

En el contexto de esta poesía el lenguaje erótico siempre expresa un anhelo infatigable de plenitud que, a veces, llega al borde de una esperanza que está más allá del humano deseo:

... contemplar el azul, la esperanza risueña,
la promesa de Dios, la presentida frente amorosa.
¡Qué bien desde ti, sobre tu caliente carne robusta,
mirar las ondas puras de la divinidad bienhechora!

(«No basta»)

Este afán sin tregua de desgarrar las tinieblas es un proceso siempre naciente, siempre en tensión, donde el amor y la vida se identifican con la actualización misma del deseo: *Profundidad sin noche donde la vida es vida* («Mundo inhumano»).

Un corazón, un mar, un pecho.
¿Qué es el deseo cuando late?

(«Miraste amor y viste muerte»)

A través de este breve análisis se ha intentado señalar algunos motivos recurrentes que gravitan sobre un centro fundamental que irradia múltiples relieves y cadencias que pueden identificarse con el proceso creador. Misterioso impulso hacia la luz que muchas veces recuerda el palpitante mundo poético de Bécquer, para quien lo esencial de la vida fue la poesía porque también supo hacer de la vida la esencia misma de la poesía:

Sacudimiento extraño
que agita las ideas,
como huracán que empuja
las olas en tropel...

(Rima III)

Te amé más que nada como se ama el mar,
como a una playa toda viva ofrecida,
como a todas las arenas que palpitantemente
se alzan arrebatadas por un huracán sediento

(«El amor iracundo»)

HERNAN GALILEA

624 Cresson Lane
Morton, Pa. 19070
(U. S. A.)

EL SUJETO DEL POEMA

> Se puede decir: «Pienso A y encuentro que A es falso», pero no se puede decir: «Piensas A y encuentro que A es falso», porque piensas: A me resulta inaccesible. Pero todos estos yo y todos estos tú son escamoteados por el lenguaje y, abominablemente, suprimidos a medias.
> (Paul Valéry a André Gide, 25 de octubre de 1899.)

> *Nunca has sabido ni has podido saber.*
> *Aceptas la oscuridad y compasivamente te rindes.*
>
> Vicente Aleixandre

¿Quién dice el poema? Y puesto que no hay elocución sin receptor, real o conjetural, ¿a quién se dice el poema? Y puesto que el sujeto es dialéctico y no existe el Sí Mismo sin el Otro, ¿cómo se constituye el sujeto del poema en el acto/los actos de elocución poética?

La obra poética de Vicente Aleixandre propone una respuesta dispersa, contradictoria, pero coherente a estas cuestiones. Es una respuesta-tentativa, un tanteo que no se estructura como un sistema filosófico en torno al «Saber de la Poesía». Es una parábola narrativa, una desperdigada autobiografía del sujeto poemático. Entre *Ambito* y *En un vasto dominio* corren puntos de luz en una inmensurable noche (ver el segundo epígrafe), las iluminaciones momentáneas y provisorias que, si bien no constituyen un *saber*, articulan un *actuar*, instrumento poético en mano. Y el espacio que esta actuación va delimitando, al tentar los oscuros objetos del mundo, dibuja una superficie con perfil propio: una subjetividad, suma y sistema de la práctica de un sujeto en la llanura del mundo. A la vez que se instala en el mundo por la obra, el sujeto se perfila a sí mismo, en una interacción dialéctica que permite llamar *subjetividad* a lo hecho. Lo hecho que, por fin, es objeto mundano él mismo.

El primer estadio del sujeto en la poesía de V. A. se articula en una parábola que empieza en *Ambito* (1927) y llega a *Mundo a solas* (1936), atravesando *Pasión de la tierra, Espadas como labios* y *La destrucción o el amor.* No es deseable caer en groserías de calendario, pero tampoco puede evitarse el ver cómo coincide esta primera propuesta con la aparición y eclosión de la generación poética del 27 (fecha de *Ambito)* y el estallido de la guerra (fecha de *Mundo a solas).* Es ésta, obviamente, la etapa de preguerra, y ello aparecerá como significativo al encararse la segunda propuesta, *Sombra del paraíso,* que se proyecta en la inmediata posguerra y propone una regresión radical ante el tramo anterior.

En esta primera tentativa, el sujeto aleixandrino atraviesa tres momentos:

1) *El adualismo prenatal:* Como el sujeto antes de nacer, este sujeto del poema forma un todo con «su mundo», el cuenco materno. Los dos en uno constituyen la falta de dualidad, el adualismo. La identidad de este proyecto de yo es vacilante y débil, se confunde continuamente con la objetividad —que es también vacilante y débil, como corresponde a su término dialéctico— y el poema es, a menudo, la proclama de un autoenigma. El yo supone un ser, pero no sabe de este ser.

Soy lo que soy. Mi nombre escondido.

También a menudo se intuye el mencionado estadio prenatal:

Todo, menos no nacer.
Dejádme que nazca a la pura insumisa creación de mi nombre.

Como proyecto «natal», como auténtica fundación del yo, este semisujeto intuye que dispone de dos instrumentos para producirlo, es decir para lograr su ser a través de los otros, la mismidad por la alteridad:

Pero el amor me salva. ¿La palabra no existe?... Me soy, os soy.
Os soy yo sin querer.

La figura más gráfica de este presujeto es la del pez espada en «Sin luz», del libro *La destrucción o el amor.* El pez espada es un animal solitario que dispone de un instrumento operativo, su espada (instrumento erótico en la poesía de V. A., como lo prueba su vínculo *Espadas como labios),* pero vive en un agua tenebrosa (agua

y tiniebla: buena figuración del seno materno), cuya oscuridad no puede penetrar ni con el instrumento (acción) ni con la mirada (saber). La noche líquida del adualismo se acentúa cuando el poema refiere que el agua del medio ambiente es la misma sustancia del llanto. El pez vive en un mundo de lágrimas, en el dolor de no nacer y de no poder ser uno y el otro.

A la dudosa identidad del sujeto corresponde un confuso mundo de objetos. Recurren las formas vagas y las cosas ingrávidas, lo inmaterial y lo abstracto. Sombras en la noche, viento, ideas. *Ambito* (título definitorio, si los hay), pero ámbito abstracto, espacio en sí mismo, topicidad pura, extensión sin cosa extensa determinada. El «mar bituminoso (que) aplasta sombras contra sí mismo», «La luz (que) se apoya apenas», «Livideces inquietas en el aire (que) se arredran de la luz (y) pierden su cuerpo en la huida».

El «mundo» es tan confuso que se duda sobre su carácter meramente conjetural o ilusorio:

Por entre lomas falsas / una verdad y un sueño.
... la blanda ilusión de la materia...
... verte y ya otra vez no verte...
Todo es mentira. Soy mentira yo mismo.
Es mentira que yo te ame. Es mentira que yo te odie.

Aparecen, numerosas, hasta convertirse en un estilema de V. A., las opciones adversativas, que constituyen una vacilación ante la calidad del objeto referido por la palabra poemática:

Carne o luz de carne.
Esa sombra o tristeza masticada.
Su aparición o su forma.
Agua o linfa o sueño corredizo.
Ignoro si la tierra es verde o roja.
Bajo lunas de nácares o fuego.
Bajo la inmensa llama o en el fondo del frío.
Una senda o jirafas de blancura.
Pájaros, plumas, o nácares o sueños.
Ninfas o peces.
Estoy despierto o hermoso.
Soy el sol o la respuesta.
Un dolor muy pequeño, si es que existe,
es una niña o papel casi traslúcido.
Eres hermosa como la piedra,
oh, difunta;
oh, viva, oh, viva, eres dichosa como la nave.

¿Son almas o son cuerpos?
Son lo que no se sabe...
... ese contacto de dos cercanías
que tan pronto es el mar
como es su sombra erguida.

Es perfectamente rigurosa la constante aparición de la noche en este período. El ámbito del presujeto es, por excelencia, el espacio nocturno o su doble, el agua de las profundidades, igualmente oscura. En la noche los límites se pierden y los objetos disuelven sus contornos, se tornan referencias confusas e identidades lábiles, provisorias. El sujeto, perdido y ceñido por la infinitud tenebrosa de lo nocturno, se confunde con la noche misma, en un nuevo ejercicio de adualismo prenatal.

La noche en mí. Yo, la noche.

La tentación comparatista se impone. La noche es uno de los grandes escenarios de la poesía romántica, y hace tanto al subjetivismo como al saber esotérico. Pasan Hölderlin, Novalis, las incontables escenas de viajeros extraviados en terribles o prodigiosos bosques nocturnos, la germánica Selva Negra, el segundo acto de *Tristán e Isolda* (dúo de amor en la noche), el mallarmeano *Igitur.* Para otra ocasión este costado romántico de V. A.

A la noche corresponde su opción contraria, el fin de la noche, el alba. La aurora se identifica con el nacimiento, con la claridad que fija con certeza los límites del yo y de los objetos. Al errático vagar por senderos que se bifurcan y no llevan a ninguna parte, porque la noche no tiene caminos ni metas, sucede el mundo diurno, el alumbramiento, en el doble sentido de la palabra: iluminación de ambos términos de la realidad (sujeto/objeto) y «dación a luz», nacimiento. Nacen el sujeto y el mundo, a la vez, inexcusablemente ligados.

Como experiencia poética extrema del adualismo queda *Pasión de la tierra.* Todo el libro puede leerse como la descripción de la disolución del sujeto en el lenguaje, o la cesión de la elocución del poema al sujeto del lenguaje. No digo yo el poema, lo dice el lenguaje mismo, perfectamente desasido de todo referente, aunque manteniendo unas estructuras sintácticas y gramaticales que le permiten seguir siendo lenguaje. *Pasión de la tierra* es un auténtico delirio verbal controlado, en que el lenguaje circula dentro de sí y juega a delirar. Por supuesto, no es el protocolo de un sujeto realmente delirante (de ahí su carácter de «controlado»). El lenguaje hace «como si» registrara un delirio, simula delirar. Es un delirio manierista, el

delirio manejado como deliberada y consciente categoría estética. Sujeto y objeto (lenguaje por ambos costados) se funden en el adualismo del delirio, en la noche de la palabra sin referentes empíricos.

En otro orden, *Pasión de la tierra* dibuja ya una de las opciones fundamentales en el soporte filosófico de la poesía aleixandrina: lo celeste o lo terreno. La tierra es aquí un ámbito más concreto que el propuesto por *Ambito.* Es el escenario de la historia. Sólo el escenario, pero un punto de partida para ubicar en él la práctica humana que es la historia. Esta «tierra» de la humana pasión es opcional al cielo de las trascendencias, del cual sería su mera sombra, reflejo, vana figuración. En *Pasión,* aunque de manera vacilante, el poeta opta por la tierra.

Del cielo no desciende aquel inmenso brazo prometido, aquel celeste resultado que al cabo consentiría a la tierra un equilibrio caliente sobre una coyuntura nueva. Calor de Dios.

Vacilante, hemos dicho. Véase:

Muere, muere, musita la fría, la gran serpiente larga que se asoma por el ojo divino y encuentra que el mundo está bien hecho.

2) *El estadio de Narciso:* El sujeto que emite estos poemas recurre frecuentemente al vocativo. Hace como que dialoga. Hablar es hablarte. Tú en la noche. ¿Es un auténtico tú, un otro perfectamente desligado del yo? En una primera formulación, no. El sujeto deja el adualismo primitivo y admite la existencia del mundo y del Otro. Pero el Otro, en este momento del desarrollo del sujeto en el poema, es ilusorio. Narciso se asoma a su espejo acuático y se cree Otro, pero sigue siendo él mismo.

Muchacho que sería yo mirando
aguas abajo la corriente
y en el espejo tu pasaje
fluir, desvanecerse.
Asir así el pasaje
precario de tu cuerpo
sobre la base grata,
fluida del espejo.

En otra variante, el narcisismo del sujeto del poema, que se desdobla en Yo y Tú sin perder su unidad corporal, se proyecta en la «opción celeste» y remite al dualismo alma-cuerpo:

... gajo prieto de tiempo.
Cerrado en él, mi cuerpo.

Mi cuerpo, vida, esbelto.
Se le caerán un día
límites.
¡Qué divina desnudez!
Cuerpo
mío, basta; si yo mismo
ya no soy tú.

(Yo ya no soy tú: tú terreno: yo anímico, ergo celestial, etc.)

El dualismo metafísico (alma-cuerpo) o síquico (el espejo de Narciso) articula una elemental dialéctica entre el Yo y el Otro, que es una estructura para manejarse, luego, respecto al Otro real, para el cual el Yo es también el Otro real. Hay, a veces, un efecto de esquizoidia entre estos dos Yo que son, a la vez, dos Otros, dentro del mismo cuerpo del sujeto que emite el poema:

Soy tú rodando entre otros velos,
silencio o claridad, tierra o los astros;
soy tú yo mismo, yo soy tú, yo mío.

3) *El reconocimiento erótico:* La muerte de Narciso y el alumbramiento del auténtico yo se produce cuando el Otro cobra realidad, es decir, cuando dispone de un cuerpo propio. El encuentro del Yo con el Otro real y la realización del Yo (su devenir real) se producen a la vez y son la misma cosa. Cuando el Yo reconoce al Otro se reconoce, se vuelve a conocer, esta vez bajo una nueva luz. Es real porque es real para el Otro, así como el Otro es real para él. El reconocimiento de la realidad del Otro, en la poesía aleixandrina, pasa por el acto amoroso, concretamente erótico, el alcance del Otro a partir de su cuerpo y de cuerpo del Yo. Es un mutuo reconocimiento carnal, en la «opción terrena».

El Yo nace, pues, de la alteridad.

He nacido una noche de verano
entre dos pausas.
Mi voz ya no es la tuya.

La alteridad es actuar en el mundo, extender el Yo sobre el Otro:

Para el mundo he nacido una noche
en que era suma y resta la clave de los sueños.
yo me muevo y, si giro, me busco...

La alteridad es actuar en el mundo haciendo el amor con el Otro:

Te penetro callando mientras grito o desgarro,
mientras mis alaridos hacen música o sueño.

Al nacimiento del auténtico Yo corresponde la muerte del falso Otro, Narciso en el espejo. Amar y morir, el Yo real matando al Otro aparente, son términos necesariamente relativos.

Ven, ven, muerte, amor; ven pronto, te destruyo;
ven que quiero matar o amar o morir o darte todo.

Este reconocimiento tiene varias consecuencias:

— El receptor del poema cambia de calidad. Antes era un vago espacio vacío, indistinto, un ámbito abstracto, como luego fue el Otro ilusorio, al cual se trataba de tú, pero era un desdoblamiento del Yo dentro de sí mismo. El ámbito se había concretado, pero sin salir del Yo. Ahora el receptor es un Yo concreto, personalizado, corporalizado. Un Otro que tiene un término corporal y que es incorporado por el Yo, igualmente concreto. La poesía ha cambiado también de calidad. Ha pasado de monologal a dialógica. Si se quiere, en el sentido remoto de la palabra, se ha vuelto *dialéctica,* es decir, poesía de *dialecto,* de lenguaje actuado en habla, de interlocución. Se dialoga con un interlocutor real, que oye con los oídos de su cuerpo real, que está perfectamente fuera del sujeto emisor del poema.

— El mundo, como tal mundo, sigue siendo, no obstante, tan impertinente al poema, tan impenetrable a su verbo, como en el primer estadio. La única realidad del Yo (su única parte fuera de sí) es el ser amado. El resto no le pertenece, de ahí su impertinencia, su no pertenencia.

... el mundo es entero,
el mundo es lo no partido,
lo que no puede separar ni el calor.

Al no poder separar, escindir, distinguir (en definitiva, *juzgar)* la poesía, no es mundana, en las dimensiones abarcantes y macrocósmicas de la palabra mundo. Es apenas microcósmica, es decir, que circula por el pequeño mundo que construye la articulación del amante y el amado, y su diálogo de tú a tú.

— A la muerte de Narciso corresponde, tal vez con una orilla paradójica, la salvación del Yo real frente al Otro real. Esta es la opción que propone *La destrucción o el amor.* El Yo o ama o se destruye, porque no es auténtico Yo si no admite la realidad del Otro y se reduce a proponerse, ilusoriamente, como Otro de Sí Mismo en la imagen especular de Narciso. El yo se ha perdido por disolución en el lenguaje *(Pasión de la tierra)* y se ha buscado en su reflejo nar-

cisístico. No se ha encontrado ni en la densidad del poema sin referente ni en la cristalina y pasajera imagen de la fuente. Ante el peligro de destrucción, se aferra al Otro y se recupera. Espejo de carne, el cuerpo del Otro es su verdadera identidad, una mismidad existente por la alteridad.

— Al no ser el tú un desdoblamiento ilusorio del Yo, sino una realidad existente fuera de sí, a partir del cuerpo amado, término del mundo, el poema repuebla sus espacios con referentes corporales muy concretos. Tú no eres ya la imagen de Mí en las aguas del narcisismo. Tú eres tu cuerpo, tu sangre, tu carne, tú sensible para mí, tú erótico. El poema se refiere al pelo, a la boca, a las pestañas, a los ojos, a los cuerpos desnudos como piedras que «los besos encienden», a los dientes, a la piel asoleada, a los «muslos de acero», a «las ingles mojadas por la lluvia», a los «cuellos febriles», a las encías, etc. El sexo antropomorfiza el paisaje: la luna se compara a un hombro desnudo. En lugar de ser una masa indiferenciada y conjetural, agua oscura o noche, es algo que vibra, que compromete, desde fuera, la sensibilidad del sujeto del poema, de modo que éste rinde cuenta del nuevo fenómeno.

El mundo encierra la verdad de la vida

(Mundo: exterior. Verdad: oculta, encerrada, impenetrada.)

El yo alcanza *ese afán del amor o la muerte / de poder al fin besar lo exterior de la tierra.* Alcanzar: besar, contactarse eróticamente. Seguimos en plena «opción terrena».

— La palabra poética recupera sus referentes concretos al «salir» al mundo, mundo diurno del yo recién nacido por medio del acto erótico, del nuevo acto poético. Al «cantar doblando» (cantar el símil, el doble, el simulacro de las cosas) sigue un «cantar nombrando o reconociendo», en que hay cierta complacencia en señalar la nuda coseidad de las cosas:

Hoy estoy más contento
porque monto un caballo de veras.
Las serpientes consiguen ser serpientes y las cintas son cintas.
Todo está bien. Pero está mejor ser de verdad.
Ser de verdad lo que es, lo que es sólo.
Todo lo que realmente tiene un sentido.

En oposición, una imagen del antiguo «cantar doblando»:

... una cabeza de cartón descolgada
se lamenta de no ser más que eso: elegancia.

— El reconocimiento del Otro y del Yo en relación al Otro es absolutamente personalizado. El Otro no es un Otro cualquiera, sino el concreto ser amado por el Yo. El resto de la humanidad es también impertinente al poema, no constituye el interlocutor del poeta. Vale la pena subrayarlo porque textos de otros períodos aleixandrinos *(Historia del corazón,* notablemente) propondrán una opción perfectamente distinta.

Así por la mañana o por la tarde
cuando llegan las multitudes yo saludo con el gesto
y no les muestro el talón porque eso es una grosería.
Antes bien, les sonrío, les tiendo la mano,
dejo escapar un pensamiento, una mariposa irisada,
mientras rubrico mi protesta, convirtiéndome en estiércol.

El deslumbramiento de nacer reemplaza a Narciso por Adán, el hombre que se cree el único y fundacional ser sobre la tierra. Y, como único, incomparable, carente de prójimo. Soy Yo, eres Tú (mi Yo fuera de Mí) y nadie más. Cuando el Otro es indiferenciado y masivo, se niega, se censura, el poeta le da la espalda, le propone una respuesta escatológica y lo tacha del poema. Frente a la «opción terrena» subrayada por tantas actitudes, aquí se propone una «opción celestial», que tendrá su despliegue sistemático en *Sombra del paraíso.*

— La contrapartida de tomar al ser amado por el mundo es la despoblación del mundo cuando el ser amado desaparece, cuando el amor termina. Queda el mundo a solas. Yo único (Adán): Tú único (Mundo). Si el Tú desaparece, desaparece el mundo y queda Adán en su cósmica soledad, sin prójimos y, por lo mismo, sin identidad. No hay mundo; por lo tanto, no hay hombre, o sea: no hay Yo porque no hay Otro: *El hombre no existe. / Nunca ha existido, nunca.*

La «opción terrena» entra en crisis. Por haber tomado la tierra como un absoluto, su derogación al final del amor habilita al sujeto para una sensación de total desamparo, faltando el apoyo en una instancia trascendente.

Cubierto por las telas de un cielo derrumbado
lejanamente el hombre contra un muro se seca.

El poeta canta al *Mundo inhumano,* que vuelve a perder realidad al recuperar soledad:

El mundo, nadie sabe dónde está, nadie puede decidir
sobre la verdad de su luz.

Solo sobre la tierra, sin semejantes, en eclipse total de hombre, Adán levanta los ojos e interroga a la deteriorada imagen celestial. Sólo cae sobre su rostro la sombra del Paraíso (¿perdido? ¿anhelado?):

... un hombre...
contempla los cielos como su mismo rostro
como su sola altura que una palabra rechaza:
Nadie.

LA SANTIDAD

¿Quién dice *Sombra del paraíso?* Aquí tampoco es impertinente recordar fechas y situar la redacción del libro en la inmediata posguerra, entre 1939 y 1943. La «opción terrena» es completamente marginada y se abre el espacio pleno de la «opción celestial». De *Pasión de la tierra* a *Sombra del paraíso* los mismos títulos ya van comprometiendo opciones. Lo terrenal por lo paradisíaco. De la Historia se regresa al mundo inmaterial, sin tiempo, sin biografía, del «espíritu». Al reclamar la inocencia el poeta niega la precedencia y la continuidad, o sea la Historia (general y biográfica personal). Renace otra vez, pero desde la amnesia. No es siquiera Adán, porque Adán funda el pecado hereditario. Es un ser absolutamente único, primordial y más que humano, descendido de lo trascendente y que no renuncia a su origen celestial. No es el igual de los hombres, ni siquiera de un hombre determinado, como el amante lo es del amado, sino un monitor, un valedor de la vida humana, que dice su poema como una advertencia ultramundana. No es casual que lo diga en la España de la inmediata posguerra, optando por el cielo y no por la tierra. Esta pérdida de la Historia también tiene su historia.

Las notas de este nuevo sujeto del poema son las siguientes:

— *Es profético:* El poeta desciende a la tierra, habla a los hombres y, en ejercicio de una facultad sobrehumana, les advierte sobre el curso de los hechos futuros:

Carne mortal la tuya que, arrebatada por el espíritu,
arde en la noche o se eleva en el mediodía poderoso,
inmensa lengua profética que lamiendo los cielos
ilumina palabras que dan muerte a los hombres.

— *Solitario y gigantesco:* El poeta no tiene semejantes, lo que condiciona su soledad. Es un ser de dimensiones sobrehumanas, como

se dijo, gigantesco, titánico, a la medida del planeta y muy por encima de sus habitantes.

> *... tus pies remotísimos sienten el beso postrero del poniente*
> *y tus manos alzadas tocan dulce la luna*
> *y tu cabellera colgante deja estela en los astros.*

El sujeto del poema se identifica con las montañas y es la voz del mundo, por cuyo verbo éste —paisaje en sí mismo desnudo y vacío— existe:

> *... montañas repetidas...*
> *No soy distinto y os amo.*
> *... la piedra*
> *por mí, tranquila, os habla, mariposas sin duelo.*
> *Por mí la hierba tiembla hacia la altura, más celeste que el ave.*

Narciso es restaurado: el sujeto del poema, con voz planetaria, se habla a sí mismo o emite su palabra a la medida de las cordilleras, en busca de un eco sobre el paisaje desierto y cósmico.

— *Genesíaco:* El poeta renuncia al mundo dado, o sea a la Historia. Persigue un mundo trascendente, *un mundo estremecido / que se tiende inefable más allá de su misma apariencia.* Identificado con ese mundo, se desmaterializa y dice:

> *Siento que hecho luz me deshago,*
> *hecho lumbre que en el aire fulgura.*

También reaparece la imagen mallarmeana de la noche (celestial o subterránea, en todo caso no terráquea a nivel del escenario de la Historia). El mundo, carente de Historia, vuelve a su tiempo primordial, dispuesto al Génesis. La aurora anuncia este renacimiento, la aparición de un paisaje vacío a partir del caos tenebroso y nocturno. Playas, montañas, mares invaden el poema, como otras tantas metonimias del desierto. En la noche sin Historia, el poeta adivina lo desértico de la aurora, lo estéril de su vigilia.

El poema se dice en planetaria soledad, dirigiendo sus figuras hacia lugares que permitan el nuevo Génesis. Aparecen la dicha inicial, la inocencia, el mágico soplo de la luz, los pájaros novísimos, los inocentes y amorosos seres mortales, el mundo virginal, los pájaros de virginal blancura, etc. La misma ciudad nativa del poeta, Málaga (única referencia concreta, tópica, geográfica) se ve como emergiendo directamente de la mente de Dios, ciudad en sí misma, entelequia de ciudad, «ciudad no en la tierra» (en el cielo, pues),

«ciudad del paraíso», hipóstasis de ciudad que ha dado a luz a la criatura de excepción merced a la cual el verbo de la trascendencia resuena en el planeta de los hombres.

— *Hermético:* Dentro de las ofrendas terrestres, el poeta elige paisajes privilegiados, lo más cercanos posible a la imagen del Paraíso. «Valles no pisados por la planta del hombre» (valle: lugar rodeado, aislado y protegido por las montañas que dan la medida del poeta titánico, sitio oculto donde construye su habitáculo el poeta que huye de la convivencia y de la Historia).

Se restaura el rancio *locus amoenus* de los clásicos, aun recurriendo a figuras verbales deliberadamente arcaicas, de sabor garcilasiano: «ligeros árboles, maravillosos céspedes silenciosos». Otras notas del paisaje en el poema son de carácter antropomórfico, como si el paisaje fuera otra hipóstasis del poeta: «(oye) la espuma como garganta quejarse», «guijas que al agua en lira convertís», «río como brazo de amor que a mí me llama», etc.

— *Sobrehumano:* Retorna y se refuerza la imagen ya insinuada de un poeta que proviene de instancias superiores a la tierra, distinto de los hombres y que tiene cerca de ellos una misión que cumplir. Pero no misión histórica, sino trascendente.

Mira a los hombres, perseguidos no por tus aves,
no por el cántico de que el humano olvidóse para siempre.

Si bien esta figura registra antecedentes en textos anteriores de V. A., en cambio la instancia divina es inédita y aparece en *Sombra del paraíso. Oigan los hombres con menguada tristeza el son divino.*

El poeta, renunciando a su antigua hermandad con los cuerpos del amor terreno, se las ve ahora con ángeles y demás jerarquías celestiales:

Desnudo ángel de luz muerta, dueño mío...
...tu frente, donde dos arcos impasibles
gobiernan mi vida sobre un mundo apagado.
Desde un alto cielo de gloria
espíritus celestes, vivificadores del hombre,
iluminasteis mi frente con los rayos vitales de un sol que llenaba
la tierra de sus totales cánticos.

En una absoluta existencia solipsista, donde el verbo poético es Génesis por estar divinamente dotado, el poeta no tiene iguales. Cuando ama, no ama de tú a tú, como en textos anteriores. Tampoco

el amor es la salvación del Yo en el Tú, evitando el riesgo de destrucción. Por el contrario, el amado es un objeto ante el amante, mero rango humano ante el santo poeta. Este se alimenta de aquél, que se liga no por un lazo de igualdad, sino por un vínculo umbilical:

Chupar tu vida, amante,
para que lenta mueras
de mí, de mí que mato.

Tan objetal se torna el ser amado, que se lo siente muerto, como una cosa mineral (reforzada por el tono azul que elige V. A. para colorearlo):

El cuerpo de mi amante,
tendido, parpadeaba, titilaba en mis brazos.
Besé su muerte azul, su esquivo amor.

— *Redentor:* La misión del poeta en la tierra es redimir «la carne del hombre sin luz», iluminar por medio del poema, para salvar la instancia trascendente (gloria, vida eterna, etc.). Este es el centro de la «opción celestial» de V. A.

¿Por qué protestas, hijo de la luz,
humano que, transitorio en la tierra,
redimes por un instante tu materia sin vida?
¿De dónde vienes, mortal, que del barro has llegado
para un momento brillar y regresar después a tu apagada patria?
Si un soplo, arcilla finita, erige tu vacilante forma y calidad de
dios tomas en préstamo,
no, no desafíes cara a cara a ese sol poderoso que fulge
y compasivo te presta cabellera de fuego.

Los términos están casi expresos: la vida como tránsito, el destierro del alma en el cuerpo terrenal, la carne como barro transitoriamente iluminado por el espíritu, la obediencia del hombre ante la jerarquía celeste, metonimizada en el sol (instancia «de arriba», luz, etcétera).

— *Señorial:* Llevado este dispositivo al mundo de las relaciones sociales, desde luego, el poeta mira el mundo del trabajo desde una altura parecida. Las relaciones sociales en que se entrama la vida del campesino son vistas como términos de un idilio, o sea borradas como tales relaciones. Los trabajadores del campo son hombres que consumen sus horas en el trabajo gozoso y el amor tranquilo, se nutren de sueño y renacen al alba, son ignorantes, pero sabios del vivir, son menos que humanos («musculares, vegetales, pesados

como el roble, tenaces como el arado»), arañan la tierra como quien hace el amor, no como quien trabaja, el sol los oscurece y endulza como la tierra misma, son «seguros como la roca misma de la gleba», tienen «un destino sagrado». El poeta, cerca de ellos, los hijos de la tierra, se define como «hijo de la espuma». Hay una fácil oposición entre el mundo del trabajo (la tierra como connotación) y el mundo de la poesía (la espuma como connotación). Excrecencias de la tierra (que seguramente no les pertenece) son hablados por la tierra misma:

Yo os veo como la verdad más profunda,
modestos y únicos habitantes del mundo,
última expresión de noble corteza,
por la que todavía la tierra puede hablar con palabras.

LA HUMANIDAD

Si *Sombra del paraíso* comporta una regresión al mundo del individualismo aristocrático y místico que gira en torno a la imagen hipostasiada y santificada del escritor como el dotado, *Historia del corazón* y *En un vasto dominio,* producidos entre 1954 y 1962, reponen en el rol de emisor del poema a un sujeto apenas esbozado en la primera etapa aleixandrina: el hombre genérico, el individuo de la *koyné* humana.

Las notas de este nuevo sujeto del poema son:

— Es *común:* Las notas de lo humano se dan en cualquier hombre y en todos los hombres. La humanidad es una comunidad que deroga la duplicidad ilusoria de Narciso, el solipsismo de Adán, la heroicidad del amante individualista y la santidad del cantor paradisíaco.

No te busques en el espejo,
en un extinto diálogo en que no te oyes.
Baja, baja despacio y búscate entre los otros.
Allí están todos y tú entre ellos.
Oh, desnúdate y fúndete y reconócete.

(«Baja»: de la altura paradisíaca al escenario terreno, obviamente. «Desnúdate»: no del cuerpo para que «vuele» el alma a su perdida patria celestial, sino del ropaje de dignidad del santo; quédate en cueros y verás tu común cimiento biológico, el que se une con el de los demás hombres.)

— *Cordial, visceral:* El poeta no tiene ya escala titánica, sino escala humana. Y la mide en términos otra vez corporales, de «triste corazón diminuto» que quiere «ser él también el unánime corazón». Una víscera —con toda la connotación simbólica que se quiera, aun la de ser órgano de la memoria (el *coeur),* órgano histórico por excelencia—, pero víscera al fin, es el canon que se toma para medir lo humano.

Una masa sola, un único ser, reconcentradamente, desfila.
Y tú, con el corazón apretado, convulso de tu solitario dolor,
en un último esfuerzo te sumes.

— *Emisor de una lengua común:* «El poeta canta por todos» es la fórmula más gráfica que explica este inciso, y está dada por el mismo V. A. El sujeto del poema no crea el lenguaje de que se vale, ni reproduce el eco de la voz divina, sino que toma la palabra por todos, por aquellos que no la toman (tomar: aferrar, recoger, agarrar, empuñar, manejar: a partir de la mano, algo que *está allí* es instrumentado como práctica específica: la poesía). La comunidad, regida por la división del trabajo social, disputa al poeta el decir el poema, cuya sustancia es la *koyné* lingüística, el tesoro colectivo de la lengua.

Eso que desde todos los oscuros cuerpos casi infinitos se ha unido
y relampagueado,
que a través de cuerpos y almas se liberta de pronto en tu grito,
es la voz de los que te llevan, la voz verdadera y alzada
donde tú puedes escucharte, donde tú, con asombro, te reconoces.
La voz que por tu garganta, desde todos los corazones esparcidos,
se alza limpiamente en el aire.
Y para todos los oídos. Sí. Míralos cómo te oyen.
Se están escuchando a sí mismos. Están escuchando una única voz que
los canta.

Desde luego, las vacilaciones también alcanzan esta etapa. No con respecto al emisor del poema, sino con respecto al receptor. Los condicionantes sociales que limitan la circulación de la poesía —margen de la marginación literaria, extrema marginalidad del discurso social— estrechan cruelmente la posibilidad de comunicación poética. El poeta es consciente de ello y lo dice expresamente: «Escribo acaso para los que no me leen. Esa mujer que corre por la calle como si fuera a abrir las puertas de la aurora... Para todos los que no me leen, los que no se cuidan de mí, pero de mí se cuidan (aunque me ignoren)».

El poeta se ha creído distinto y único, héroe y santo, hasta descubrir, en una parábola biográfica, que es igual a todos, vale por todos, se homologa a cualquiera. No hay Génesis en la Historia, sino continuidad sin origen cierto. En esa continuidad, el sujeto del poema agrega un acento al gran discurso histórico, hecho por todos los hombres, igualmente históricos ellos mismos. La poesía no es un revelar, un descubrir, ni un fundar. Acaso, ni siquiera un decir. Es un hacer, un lugar de práctica en que el poeta *peculiariza una* circunstancia, en tanto la Historia sigue, lo constituye y lo incorpora.

— *Concreto:* como histórico, el poeta de esta etapa es concreto. La «opción terrena» señorea los títulos: no en vano aparece la palabra *Historia* en el primero de los libros considerados, y *Dominio,* en el otro. Ni abstracta Tierra ni sublime Paraíso, sino Historia concreta. Esta nota de lo histórico pasa estilísticamente a la poesía de V. A. en el momento que analizamos. Al son de la Historia ocupan el espacio del poemas unos referentes claramente señalados y constantemente concretos. Como en el caso del tema erótico, la materialidad de la vida (esta vez, de la vida común y en común) pasa a un plano protagónico. Hasta hay un deliberado prosaísmo en la construcción y la extensión del verso, como secundando el esfuerzo por *vulgarizarse* en asunto y forma (remisión a *vulgo,* a público desprevenido, por oposición a *discreto, clerc,* informado, especializado).

Se ven «personajes» de ciudad (difíciles de incluir en los agrarios «idilios del trabajo») en tareas concretas: una mujer que cose, un herrero en su yunque. Hay plazas y gente en las plazas: no el Hombre abstracto, no la intangible Humanidad, sino la multitud modesta que sólo dispone de un sol municipal.

Todos ellos son uno, uno solo: él; como él es todos.
Una sola criatura viviente, padecida, de la que cada uno, sin saberlo,
es totalmente solidario.

Reaparecen las peculiaridades concretas del cuerpo como figuras y aun como temas rectores del poema: el vientre, el pelo, la pierna, el ojo, el sexo, la cabeza, la boca, la mano, el brazo. Hay descripción de paisajes concretos, con referentes geográficos precisos (la Najarra, el Tajo, etc.). No visiones eglógicas ni «lugares amenos», sino escenarios de la práctica humana. Me detengo en el brazo que, junto con la mano, son figuras insistentes en esta etapa aleixandrina. El brazo y la mano son los instrumentos corporales por excelencia de la práctica. Con ellos el mundo se convierte en el «vasto dominio» de la Historia humana.

El mundo ahora ofrecido, masa ciega.
inerme: allí un destino.
Con él el brazo cúmplese.
El mundo, hijo del brazo;
consecuente verdad. Tú, padre: el hombre.

De la fría superficie del espejo donde Narciso se creía otro (en última instancia, rechazo del Yo que no puede tocar su imagen) se ha pasado al cálido espejo corporal del Otro real, aceptación y lucha del amor, para, finalmente, confundirse en la *koyné* de los cuerpos y el lenguaje de la especie, dispersa humanidad en el escenario de la Historia. La tentativa poética, vacilante, que todo lo toca para ensayar una certeza final, es hija de una tentativa biográfica. O sea: tiene su historia propia, interna. Por ello es también histórica en sí misma, aparte de que admite ser fechada y tejida en la trama de la Historia general. Es *subjetividad* en la *continuidad.* O dicho por el mismo poeta con palabra más gráfica:

Onda única en extensión que empieza en el tiempo
y sigue y no tiene edad.
O la tiene, sí, como el Hombre.

BLAS MATAMORO

Ocaña, 209, 14-B
MADRID-24

LO HUMANO EN ALEIXANDRE

La generación de la literatura universal que comenzó a publicar sus obras hacia finales de la Primera Guerra Mundial y en los años posteriores a ésta —es decir, en los años alrededor de la muerte de Apollinaire— estuvo emparentada, por decirlo así, por un acontecimiento común, por el de la Primera Guerra Mundial. El acento recae aquí en lo *mundial*. En el hecho de que no se trató ya de una guerra de carácter local, sino que se extendió a toda la humanidad, incluso a aquellos que —debido a un excepcional favor de la suerte— estuvieron alejados de ella.

Los miembros de esta promoción —con todo lo diferentes que hayan sido entre sí— pertenecían a un sistema de valores muy parecido, nacieron en los más diferentes puntos de la tierra y —entre los más viejos y los más jóvenes de sus miembros— podía haber diferencias de diez a quince años.

Veamos una lista un tanto arbitraria y, sobre todo, incompleta. A César Vallejo, nacido en 1892, le siguen Mayakovski, Eluard, Tzara, André Breton, Dos Passos, Aragon y Faulkner. El año 1898 resultó especialmente afortunado, puesto que en él nacieron Brecht, Hemingway y dos españoles: García Lorca y Vicente Aleixandre. Pero pertenecen a esa misma generación Malraux y Neruda, nacidos ya en el siglo XX, así como Solojov, el húngaro Attila József y Jean-Paul Sartre, nacidos estos tres últimos en 1905.

A todos ellos se refiere la definición de Malcolm Cowley, si bien restringe bastante los límites de las fechas de sus nacimientos: «Los afortunados —dice—, los que nacieron un poco antes del final del pasado siglo, digamos entre 1895 y 1900, tuvieron la sensación, durante toda su vida, de que el nuevo siglo les había sido confiado a sus cuidados.»

Tomaron la pluma, con intención de transformar el mundo, hasta aquellos que no habían vivido directamente la Primera Guerra Mundial y las revoluciones posteriores a ésta. Y tomaron la pluma también aquellos que, aparentemente, ni siquiera han tenido la idea de transformar el mundo.

Vicente Aleixandre llegó tarde —éstas son sus propias palabras— al campo abierto de la poesía, puesto que, todavía en aquel entonces, y por espacio de ocho largos años, sólo escribió en secreto. Pero no tardó en alinearse junto a sus compañeros españoles de la generación mencionada.

Puedo considerarme afortunado. Por pura casualidad, me hallé en Madrid en octubre de 1977, cuando fue adjudicado el Premio Nobel de Literatura y, gracias a los buenos oficios del profesor Carlos Bousoño, tuve la oportunidad de hablar con Vicente Aleixandre. No sé si se han dado cuenta ustedes del gran parecido existente —a pesar de las marcadas diferencias— en los rasgos fisonómicos entre Aleixandre y el retrato de Góngora pintado por Velázquez. Yo quería escuchar, del poeta mismo, su opinión acerca del desenvolvimiento de su poesía. «La primera etapa de mi poesía —respondió— es donde el poeta considera al hombre en su inserción en el cosmos, en el universo... Yo diría que el hombre está allí estudiado, considerado, o cantado en cuanto cosmos, en cuanto materia misma de la vida total del mundo. Y la segunda parte de mi poesía es una variación del enfoque. La unidad del universo, la universalidad del mundo que yo canto sigue permaneciendo. Pero en la segunda mitad yo he hecho una translación de enfoque y de perspectivas, para cantar y considerar al hombre inserto no en el cosmos, como antes, sino enfocado en cuanto forma parte de una sociedad, o sea, en cuanto forma parte de una humanidad, en cuanto está entre los demás hombres.»

Pero tras estas sencillas palabras, formuladas casi para uso escolar, o para un manual de la historia de la literatura, se delínean los contornos de una inusitada y hasta entonces completamente nueva visión, de un nuevo concepto filosófico que va más allá de la realidad histórica existente del siglo XX. Una nueva perspectiva espiritual. «El hombre enfocado en cuanto forma parte de una sociedad», dice Aleixandre, pero puntualiza inmediatamente el pensamiento expresado: «o sea, en cuanto forma parte de una humanidad, en cuanto está entre los demás hombres». Para él, la sociedad no significa únicamente una estrecha, restringida y delimitada sociedad, compuesta de grupos o clases, ni es la sociedad de una nación, digamos la sociedad española, sino la sociedad de todos los humanos, la humanidad entera.

Vicente Aleixandre nació en Sevilla, estudió en Málaga y ha vivido su vida en Madrid, casi toda ella en este miserable y deslumbrante siglo XX, y en España. Empero, su poesía apenas si tiene algo que ver con el presente, parcelado en naciones, del siglo XX,

sino que señala hacia un futuro humano racional, hacia una indivisible y unida humanidad.

García Lorca —hablando de esa misma cuestión— dice en 1936: «Canto a España y la siento hasta la médula; pero antes que esto soy hombre del mundo, hermano de todos. Desde luego, no creo en la frontera política.»

Vicente Aleixandre ya ni siquiera dice esto. Tampoco tiene que decir que es español. Claro que lo es, no podría ser otra cosa. Es español de un modo tan patente que es superfluo el afirmarlo o reforzarlo. Pero ese indecible e innato españolismo no le lleva a separarse de los de otras nacionalidades, de franceses, alemanes, africanos o chinos (aunque esos conceptos tienen justamente como fin el establecer una diferenciación), sino que le enlazan con ellos. «El poeta canta por todos», dice en el título de uno de sus versos. Escribe en español, habla en español, pero su voz es la voz de toda la humanidad, la voz de la sociedad humana universal. «La voz que por tu garganta, desde todos los corazones esparcidos se alza limpiamente en el aire. Y para todos los oídos. Sí. Míralos cómo te oyen. Se están escuchando a sí mismos. Están escuchando una única voz que les canta.» En su poesía, las palabras brotan —y a medida que pasa el tiempo con redoblada intensidad— como un manantial mágico que renace una y otra vez: cosmos, mundo, telúrico, universo, humano, común, comunicación, colectivo. En la poesía de Aleixandre, el hombre no vive sólo entre los límites y fronteras de un lugar o de un país, sino que, en primer lugar, sólo como una parte del cosmos, como un importante y esencial elemento del mismo; luego —y considera muy importante el acentuar este concepto básico de su poesía— la universalidad del mundo que canta sigue permaneciendo, sólo en enfoque, la perspectiva cambia al considerar al hombre como parte de una unificada sociedad humana. Y él mismo, el poeta, es uno entre los demás hombres. Su voz «es la voz de los que te llevan, la voz verdadera y alzada donde tú puedes escucharte, donde tú, con asombro, te reconoces».

«Con asombro». Claro, porque hasta ese reconocimiento ha sido recorrido un largo camino de desarrollo poético. Aleixandre, como lo demostró ya en *Ambito,* es un perfecto maestro del oficio de poeta. Tras de su verso no sólo descubrimos ciertas, magistralmente adaptadas, soluciones poéticas de Juan Ramón Jiménez. Tal vez, como dijo, para él Góngora «no era el preferido individualmente», pero en las catorce líneas dedicadas a fray Luis de León y escritas en aquel tiempo demostró que era capaz de escribir un soneto que ni siquiera el ojo más experto podría diferenciar de los sonetos de aquél.

¿Qué linfa esbelta, de los altos hielos
hija y sepulcro, sobre el haz saliente
rompe sus fríos, vierte su corriente,
luces llevando, derramando cielos?

Que baste este cuarteto. Pero, al igual que Jiménez, Góngora —con cuya fisonomía tan sorprendente parecido presenta la suya— no fue para éste más que «una lección de ser poeta».

Sólo en un tomo publicado más tarde, pero que es el segundo cronológicamente desde el punto de vista de su desarrollo poético, en el titulado *Pasión de la tierra,* expresa su rebelión contra las formas tradicionales de la poesía; es un paso —un enorme paso— hacia adelante, hacia los requerimientos poéticos de la época. Y en ese tomo, en esos versos-prosasurrealistas, Aleixandre, que llegó tarde a alinearse entre sus compañeros de la promoción, alcanza a sus amigos y compañeros poetas de la sedicente Generación del 27. Yo no estoy de acuerdo con Vicente Aleixandre en lo que concierne a que *Pasión de la tierra* «supuso una ruptura, la única violenta», en su poesía. Ruptura no era sólo un cambio de método para poder corresponder a las exigencias poéticas de la época. Tal vez resulte suficiente el que me refiera a los poemas escritos en aquel entonces por Rafael Alberti, Gerardo Diego o Juan Larrea, pero no olvidemos tampoco que fue también entonces cuando García Lorca escribió sus narraciones de tonos surrealistas, las piezas del *Teatro breve* o, más tarde, los poemas de *El poeta en Nueva York.* Y las piezas de *Pasión de la tierra* fueron hechas con esa misma materia poética, si bien los miembros de esa generación se diferencian mucho entre sí en cuanto a personalidad.

La ruptura total —a mi parecer— se deja sentir en *Espadas como labios.* En los versos de ese tomo suelta ya completamente la atadura que en el principio le ligaba todavía a la poesía tradicional y, después, a la de sus compañeros de generación. En esos poemas se desprende de todos los habituales accesorios decorativos de la poesía. Abandona la forma, la rima, la musicalidad, la metáfora clásica y hasta la lógica de la composición. No guarda más que su propio estilo desnudo. Como él mismo dice: «Exactamente porque el estilo es el hombre, el estilo es el poeta. Quiere decirse que aquél —el estilo— no brota desde una *periférica* voluntad de arte, sino desde la misma representación del mundo impresa en el psique del creador. Como en el habla el hombre no piensa sino con las palabras, en la poesía el poeta no piensa sino con el estilo.» Los poemas de *Espadas como labios* son ya él. Aleixandre. Inequívoca e inconfundiblemente. Es esa voz, ese lenguaje, ese estilo del que Federico Carlos

Sainz de Robles puede decir justificadamente: «Las fuerzas instintivas que le mueven y le conmueven parecen irreprimibles y surgen a borbotones, a caños, a oleadas.» Ese lenguaje es ya el que su amigo, Luis Cernuda, comenta diciendo que «es difícil pensar al leerle que el lenguaje con que nos habla sea el mismo filtrado por los siglos de tantos poetas anteriores».

En ese lenguaje, que se va haciendo más puro y sencillo a través de los diferentes tomos, se deja sentir increíble proporción y equilibrio. Hace surgir en el lector la impresión de tumultuosa abundancia y riqueza; empero, y de una manera casi inexplicable, al leer sus versos, tenemos la impresión, y casi hasta la convicción, de que Aleixandre es parco. Es también Cernuda el que ha dado con la clave del secreto: «Curioso es en la obra de Aleixandre el contraste entre un impulso elemental hacia las cosas y una percepción abstracta de las mismas. Casi todo, árbol y flor, animal y hombre se nos aparece allí despojado de apariencias concretas, y es la idea de las cosas, sus símbolos, lo que concierne al poeta, aunque en él la pasión vivifique estos símbolos.»

¡Cuántos antagonismos, cuántas contradicciones, choques, tensiones y conflictos encontramos al analizar detalladamente la poesía y la vida de Aleixandre! He aquí, en seguida, el primero. ¡Un andaluz rubio! Un *dandy* sonriente y rubicundo —como dijo alguien y como se nos aparece en la foto de la Antología de Gerardo Diego, elegante, tumbado en la hierba con un libro en la mano. Alto, fornido, casi un atleta y ya entonces gravemente enfermo. Sus versos dejan percibir cómo el temor a la muerte —tanto le gustaría vivir—, le hace castañetear los dientes.

O, por ejemplo, el que Aleixandre, uno de los más modernos incluso entre los poetas modernos, edifica su propia poesía a base de elementos tan fuera del tiempo. Alberti lanza al mundo, orgulloso, el que «ha nacido con el cine». En la poesía de Aleixandre no hay ni cine, ni auto, gramófono, avión ni radio, ni siquiera la palabra electricidad la utiliza más que en una o dos ocasiones. Aparentemente, no hay casi nada que le una al siglo XX, a la época en la que escribe. Es igualmente Cernuda el que dijo acerca de él que «su lenguaje parece brotar instintivo y casi a tientas, creando una tradición más que continuándola».

Y justamente debido a que casi continuamente lucha contra la muerte por su propia existencia física, la unidad y el conflicto dialéctico de la vida y de la muerte se extiende como un hilo rojo a través de toda su poesía. «Sí, poeta: el amor y el dolor son tu reino. Carne mortal la tuya, que, arrebatada por el espíritu, arde en la noche o se

eleva en el mediodía poderoso, inmensa lengua profética que lamiendo los cielos ilumina las palabras que dan muerte a los hombres.»

Un poeta y, por tanto, un enamorado de las palabras, pero enfrentándose cara a cara con Mallarmé —Aleixandre es un iconoclasta inclemente y tenaz— dice abiertamente: «La poesía no es una cuestión de palabras. Ni es cuestión de fealdad o hermosura, sino de mudez o comunicación.» Esa cuestión surge muchas veces en su arte poética: «No hay más que palabras vivas y palabras muertas, palabras verdaderas o palabras falsas. En este sentido, la poesía es una profunda verdad comunicada.» O en verso: «La palabra responde, por el mundo.» Y «hay noches que se iluminan con la palabra humana». Para él, la *libertad* es *nombre humano.*

Pero, si me lo permiten, voy a continuar todavía con sus contrastes y contradicciones. Aleixandre dejó su carrera de abogado como quien se desprende de unos vestidos superfluos sólo con el fin de poder volar más libremente. También de las palabras expresadas antes, sobre la vocación de poeta, se deja sentir que ese ex jurista es un legislador disfrazado de poeta. Un legislador de elementales leyes humanas. «Un hijo de la espuma que bate el tranquilo espesor del mundo firme». Como el mar.

Su balbuceo burbujeando en el punto de ebullición es como el de los profetas que formularon leyes, Moisés, Jeremías, Isaías, pero no profetiza un Dios a los hombres, sino profetiza al hombre mismo. Las leyes de la existencia humana. Una convivencia humana de nueva especie. Y por ello, y a base de ello, realmente moderna. Coloca los cimientos de una nueva tradición.

Porque ese poeta que tantas veces es denominado como el clásico del surrealismo, sobre el que Claude Couffon afirmó que «il était le maitre inconsisté du surrealisme espagnol», no pertenece, según mi modesta opinión (descontado su breve tentativa de *Pasión de la tierra),* a los surrealistas clásicos. Incluso entre los miembros de su misma generación, Alberti, por ejemplo, en el tomo *Sobre los ángeles,* es un más castizo surrealista que Aleixandre. En esto también vale lo dicho por Cernuda respecto a él: «Parece estar creando más una tradición que continuándola.» Porque Aleixandre no hace otra caso que aplicar e integrar magistralmente en su poesía los elementos, medios y métodos del surrealismo, utilizándolos libremente y con un absoluto dominio, como necesarios útiles para la expresión del mensaje poético, porque le aseguran mayor terreno, mayor posibilidad y mayor libertad de movimiento que las reglas de la poesía tradicional. Un detallado examen pone en seguida de manifiesto que la proporción entre las partes componentes del concepto hace incli-

nar la poesía de Aleixandre más hacia el *realismo* que hacia el *«sur»*. La presencia del vivo cuerpo desnudo del poema irradia siempre un alto y febril calor corporal humano a través de sus atavíos poéticos elegantes o deliberadamente descuidados. Por muy libres y alejadas entre sí que sean las asociaciones en las que basa sus versos, casi nunca parecen incoherentes para el lector, y sus incoherencias parciales sirven premeditadamente un todo coherente y, más que esto, comprensible. El poema en sí es dueño absoluto e incontestable sobre los elementos poéticos de los que está compuesto. Prueba de ello es que la poesía de Aleixandre no cambia en lo más mínimo cuando abandona o deja de lado los espectaculares medios surrealistas. El lector ni se da cuenta del cambio: la poesía de Aleixandre sigue siendo lo mismo, uno y mismo, inmutable.

Al hablar de la poesía de Aleixandre surge frecuentemente la expresión: romántica. Apenas aparecido el tomo *Espadas como labios*, Dámaso Alonso expresó inmediatamente en su crítica aparecida en *Revista de Occidente:* «Estamos, pues, ante un movimiento que podemos definir como "neorromántico". Salinas, en relación con el tomo *La destrucción o el amor*, habla de una resurrección del romanticismo. Sainz de Robles opina que Aleixandre es «un turbador poeta romántico... disfrazado de existencialista». Y, hace poco, el profesor Gallego Morell manifestó, como un hecho: «Los jóvenes no se han ido tras sus versos por el neorromanticismo o el surrealismo que intermitentemente entrañan.»

Hace poco, al leer una novela de ciencia-ficción de Asimov, me detuve en un calificativo. Un sabio habitante de la Luna dice, acerca de otro sabio llegado de la Tierra, que es romántico. Asimov no explica el significado de este calificativo, pero el texto deja ver que se trata de un adjetivo que indica reprobación, condena, desdén. El sabio de la Luna quería expresar con él que su colega terrestre no se veía guiado en sus actos y pensamientos exclusivamente por factores científicos, sino también —¡qué asco!— por consideraciones de índole moral.

Dámaso Alonso, ya en los comienzos, se dio cuenta de lo mucho que de eso se trata cuando calificamos de romántica la persona y la poesía de Aleixandre. Porque en su artículo exclama con alegría: «desde aquí en adelante nadie podrá negar el humanismo de la nueva lírica».

Tal vez la frase no es completamente correcta. Porque he vuelto a traducir al español esta frase contenida en el excelente libro alemán, de Gustav Siebenmann, sobre la lírica española moderna; así, pues, es posible que Dámaso Alonso hable de lo humano, la huma-

nidad o el humanismo. Pero suene como suene esa frase en español, su esencia es la misma. El romanticismo de Vicente Aleixandre no es otra cosa que humanismo. Es decir, «funda su doctrina artística y filosófica en el hombre, en la situación y en el destino de éste en el Universo», porque es así como el diccionario define esa palabra.

Antes que un gran descubrimiento, esto parece ser un gigantesco lugar común. Una verdad archiconocida.

Porque ese humanismo no constituye una propiedad privada de Vicente Aleixandre. Restringiendo intensamente la esfera de acción de este concepto, podríamos decir que es justamente la conducta básica el lazo que une entre sí y con el mundo a los miembros de la Generación del 27.

Pero ¿es que podríamos decir que es en esto en lo que se diferencian de los poetas de otras y anteriores generaciones españolas o, en general, de cualquier otro poeta? Juan Ramón Jiménez y Ortega son, también, humanistas. ¿Y quién duda de que Góngora lo fue también, ese Góngora cuyo tricentenario constituyó una de las fuerzas de cohesión que forjó en una multifacética unidad a esa Generación del 27?

Veamos, pues. Cito a Góngora: «Deseo hacer algo, no para muchos». Y, luego, Jiménez: «¡Para la minoría siempre!» Ortega y Gasset, otro humanista, declara sin ambages en la «Deshumanización del arte»: «El arte nuevo se caracteriza por el hecho de que divide al público en dos clases: en los que lo entienden y en los que no lo entienden. Esto es, que una parte de ellos dispone de un órgano receptor que en la otra ha fracasado evidentemente, es decir, que se trata de dos variantes del género humano.»

Como si entre ellos prosiguiera un diálogo, responde Jorge Guillén en su nombre y en el de toda su generación: «Nada de minoría melifluamente inmensa o minúscula. Esto habría implicado "putrefacción"», según nuestro lenguaje. La obra se mueve por sí misma hacia la posible hospitalidad, y no dibuja de antemano límites en grande o en pequeño. ¿Minoría, mayoría? Falsos problemas para quien está queriendo expresarse con la pluma en la mano: actitud de hombre que no existe sino con otros hombres. No hay soledad que no sea social. «Pour qui écrit-on?», pregunta Sartre. «Para ti, lector», contesta Jean Cassou.

Y como si, por un tácito acuerdo, retomase la palabra Aleixandre para continuar lo antedicho: «Con su existencia, el poeta llama a comunicación, y su punto de efusión establece una comunidad humana. Porque no existe el poeta "solitario": la poesía supone por lo menos dos hombres. Y este segundo —el lector— puede simbolizar

legión o serlo efectivamente. Pues, con un sentido profundo, toda poesía, hasta la más difícil, es multitudinaria, o no lo es.»

El valor de una definición reside en su exactitud. La primera etapa de la poesía de Aleixandre es un comunicado sobre la situación del hombre, del poeta en el cosmos, de la posición que ocupa en el universo, de sus movimientos, de sus horribles y acerbos combates librados contra el dolor, la enfermedad y la muerte en pro del amor y de la vida. Un mapa, un diario de viaje, casi ya una transmisión directa sobre los cambios de un estado humano, de sus anhelos intensificados hasta la incandescencia en el peligro mortal. La mayor parte de los títulos de unos versos indican, a su vez, las diversas estaciones de ese azaroso viaje solitario interior: «En el fondo del pozo», «Nacimiento último», «Desierto», «Ya es tarde», «Silencio», «Después de la muerte», «Sin luz». Y podría seguir la enumeración.

Es un *mundo a solas*, el hombre es una sombra, «no existe el hombre» y, empero, exclama desde lo más profundo de la existencia humana: «No sé lo que es la muerte, si se besa la boca. No sé lo que es morir. Yo no muero. Yo canto. Canto muerto y podrido como un hueso brillante, radiante ante la luna como un cristal purísimo.»

Los versos de su tomo siguiente irrumpen de ese profundo y negro túnel. *De la noche a la aurora*, como él mismo escribe, es un «cántico de la luz desde la conciencia de la oscuridad». ¡Y qué júbilo humano invade el verso! Alegría, embriaguez, gozo de amor, luz, plenitud, espuma, la vida suena «en gargantas felices de las aves, los ríos, los aires y los hombres».

De la misma manera que la inconfundiblemente personal visión de El Greco es debida a que el maestro padecía de astigmatismo, en el caso de Aleixandre, estoy convencido de que ese patético y acalorado tono tan característico de la primera época de su poesía se debe, en parte, al estado febril originado por la enfermedad, a una temperatura corporal permaneciendo durablemente por encima de los 37 grados centígrados, por el acelerado latir de su corazón. Pero no sólo por eso.

Todavía lentamente y con temor, sintiendo aún en los huesos la conciencia de un peligro mortal que empieza a alejarse un tanto, se entrega a las felices alegrías de la vida. En *Sombra del paraíso* llega ya a la frontera de un nuevo y vasto dominio: a ese mundo en el que, además de él mismo y su ambiente inmediato, se hallan también otros hombres. ¿Otros hombres? La humanidad entera. Cuatro mil millones de humanos y —al ritmo que vamos— cada vez más. Ya en ese tomo se dejan sentir los primeros indicios de lo que, refi-

riéndose al cambio registrado en su poesía, él mismo califica de «una translación de enfoque y perspectiva». Conscientemente se propone tomar parte en ese largo y continuo vagabundear de la humanidad que va desde el más remoto pasado hacia el porvenir.

No soy estructuralista, no cuento ni ando midiendo las palabras. Pero tal vez no me equivoque al decir que en su poesía no aparece ni una vez la palabra porvenir. Y ello aunque en el curso de los últimos treinta años, su *mirada* ya *extendida* sólo ha abarcado ya el porvenir que tiene sus raíces en el ahora.

Fue un largo camino el que tuvo que recorrer hasta llegar a la frontera de la Tierra de Promisión. No es aborigen de ella. Llega de fuera y desde muy lejos. Pide un visado, pide un permiso para incorporarse a las filas. «Dejad que, también, un hijo de la espuma... pase a vuestro lado», dice a los Hijos de los Campos. No llega a los confines de ese vasto dominio en calidad de conquistador, de caudillo victorioso. Es un tímido. Tiene miedo. Y se da ánimos. «Siéntate. No mires hacia atrás. ¡Adelante! Adelante. Levántate. Un poco más. Es la vida. Es el camino... Sigue, sigue subiendo. Falta poco. Oh, qué joven eres. Qué joven, qué jovencísimo, qué recién nacido. Qué ignorante.»

En sus poemas de esa época podemos seguir con minuciosa precisión psicológica el proceso de esa decisión. «No es bueno quedarse en la orilla» —dice—. Y, luego: «Entra despacio, como el bañista que, temeroso, con mucho amor y recelo al agua, introduce primero sus pies en la espuma y siente el agua subirle, y ya se atreve, y casi ya se decide... todavía no confía... pero al fin... se entrega completo y avanza... y salta y confía... y canta y es joven.»

Y ya se halla entre ellos. Se reconoce entre los demás. Canta por todos y es su voz la que les expresa a todos. «Su voz colectiva y alzada. Y un cielo de poderío, completamente existente, hace ahora con majestad el eco entero del hombre.»

Ha llegado. Un hombre de largo caminar que camina entre los hombres.

Citan frecuentemente la famosa definición de Hegel según la cual «la libertad consiste en la conciencia de la necesidad», pero mucho más raramente esa otra, del mismo autor, que dice: «La libertad es esto: no querer otra cosa que ser nosotros mismos». Y Aleixandre, en este momento de su poesía, dice: «Entra en el torrente que te reclama y allí sé tú mismo.»

Ha llegado a la libertad.

En «Vagabundo continuo» describe el largo y difícil pero ininterrumpido desfile de la humanidad hacia el porvenir. Pero entre los

que desfilan se encuentra ya él mismo. Es uno entre ellos. Alguien, uno que ha llegado a reconocer su peculiar tarea dentro de la humanidad.

Más tarde, hablando de Lope, de *Lope en su casa,* habla también de sí mismo, cuando dice: «En esa sombra impura la libertad pujante cuerpo pidió y obtuvo, garganta, lira, voces. El corazón rodante que de hombre en hombre pasa aquí se detuviera: proclamación. ¿Ventura? Oh, libertad humana que encarnación exige, por todos, y en un hombre se reconoce a veces, por todos, para todos, por la palabra misma. Por la común palabra que, dicha en uno, rueda allá, hasta el nuevo límite: la condición humana. Ventura y aventura, sin fin.»

Y es así cómo en la segunda etapa de su poesía el pensamiento central y el motivo principal lo constituye «lo humano». Para él, «la sangre que circula en sus venas (y en las nuestras) está "cargada de la ciencia humana"». Si describe una mano, es como si pintara un cartel para el Consejo Mundial de la Paz: «Oh, mano, mano humana, que fue amor, o sería. Brille el esfuerzo humano como una paz durable. Mano en otra mano dichosamente posase mientras todas las manos a esta tierra cercaran.» Al contemplar un cuadro de Velázquez, suspira: «A veces, ser humano es difícil.» Se trata de «El niño de Vallecas». «La mano que aquí lo pintó, lo acarició —y más—, lo respetó, existiendo. Pues era.»

Su humanismo es un general, generoso y rotundo *sí.* Un *sí* tan poderoso que no excluye de su esfera terrestre a nadie, salvo a aquellos pocos que responden a este *sí* con un *no* rotundo y terminante. Pero de esto, ni habla. Como tampoco habla de que es español, a no ser sólo como por casualidad, pudorosamente y como si no tuviera importancia alguna, «a los setenta años» («Abrí los ojos y cielo era Castilla. Abajo entre los hombres eché a andar»). Porque este poeta, a pesar de su nunca velada simpatía por la República, a pesar de haber escrito más romances para ayudas, durante la guerra, a la causa republicana, nunca habla, nunca dice una sola palabra de política en sus versos. Se halla muy alto por encima de la política. Al hablar sobre su persona y su poesía parece una nimiedad mencionar, en el sentido generalmente aceptado, el concepto de la poesía social. Aún cuando no lo mencione, habla siempre y únicamente de la condición humana, que es en su lenguaje, y en el nuestro, una idea mucho más subversiva que la libertad misma. Puesto que incluye a ésta.

Tanto es así, que aquel censor que de la dedicatoria de una joven poeta borró el nombre de Vicente Aleixandre, sabía muy bien lo que se hacía. Porque el apacible, suave, intemporal pero irreductible hu-

manismo de Aleixandre, sin incitar a rebelión alguna, incita a la rebelión por un mejor vivir, por la victoria de la condición humana, más que todos los cantos guerreros de un Tirteo.

Su propia condición humana, forjada en la reclusión de su *mundo a solas*, abierta de par en par, más tarde, hacia los demás, no conoce límites impuestos ni por el espacio ni por el tiempo. Ignoro si a esto es debido el que le fuera adjudicado el Premio Nobel, pero sé muy bien que se lo había merecido.

Este joven anciano, este hombre entre los hombres, humano entre los humanos, pintó su retrato a las alturas de sus setenta años de edad y nos legó su testamento escrito.

COMO MOISES ES EL VIEJO

Como Moisés en lo alto del monte.

Cada hombre puede ser aquél
y mover la palabra y alzar los brazos
y sentir cómo barre la luz, de su rostro,
el polvo viejo de los caminos.

Porque allí está la puesta.
Mira hacia atrás: el alba.
Adelante: más sombras. ¡Y apuntaban las luces!
Y él agita los brazos y proclama la vida,
desde su muerte a solas.

Porque como Moisés, muere.
No con las tablas vanas y el punzón, y el rayo en las alturas,
sino rotos los textos en la tierra, ardidos
los cabellos, quemados los oídos por las palabras terribles
y aún aliento en los ojos, y en el pulmón la llama,
y en la boca la luz.

Para morir basta un ocaso.
Una porción de sombra en la raya del horizonte.
Un hormiguear de juventudes, esperanzas, voces.
Y allá la sucesión, la tierra: el límite.
Lo que verán los otros.

No vacila, no duda un momento en la victoria de la humanidad.
Acaba de cumplir los ochenta y un años.
Le deseamos muchas felicidades.

ANDRAS LASZLO

Szòfia U. 23
BUDAPEST, VI (Hungría)

ADOLESCENCIA Y SENECTUD EN ALEIXANDRE

Pese a alguna muy respetable rama de la crítica estructuralista sobre la obra de arte, no he podido dejar de creer todavía en las determinaciones de las «circunstancias» que presiden la creación de la obra de arte y en las determinaciones de las circunstancias que subyacen al enjuiciamiento de la obra de arte o, como en este caso, al enjuiciamiento de algunos de sus aspectos.

Desde el principio, ojeando parte de la obra de Aleixandre, supe que mi tema, por su repetición y constancia abarcadora y enraizada, sería el de la actitud del poeta frente a la polaridad infancia y adolescencia/senectud.

El esfuerzo de la literatura y de la poesía por recuperar el pasado y, más concretamente, por recuperar la infancia es notorio y constituye tradición. En el rescate, la literatura y poesía, ya adultos, necesitan apoyarse en ciertas convenciones que, por un lado, no tienen por menos que utilizar la madurez de juicio de la mayoría de edad y, por otro, retuercen este juicio a fin de concitar las virtudes tradicionales de la niñez, su ingenuidad, estupefacción y ternura.

No siempre funcionan bien tales convencionalismos, y a veces desembocan en una «literaturización» excesiva y, dentro de la mecánica evocativa, deforman los sentimientos de la niñez. El ejemplo más concreto es el de Sartre en *Las palabras.* «Su niño» es un monstruo de cerebralismo y claramente se advierte que la capacidad de retrovisión no ha podido desprenderse del intelectualismo del autor maduro.

En Vicente Aleixandre no hay estricta evocación de la niñez, de la adolescencia, de la juventud, sino que casi siempre recurre a un contrapunto donde se manejan simultáneamente los dos polos de la cuestión. En Aleixandre hay una obsesión comparativa.

Desarrollar el tema del artículo en Madrid, donde uno tiene organizada su rutina trabajadora y los medios de consulta necesarios, era fácil y hasta apasionante. Pero se metieron por medio las vacaciones agosteñas, y si no redactaba el artículo en ese período de tiempo,

se esfumaba la oportunidad. De modo que me armé de un ligero bagaje de consulta —*En un vasto dominio,* los *Poemas de la consumación,* las *Presencias* y la *Antología poética* hecha con tan buen criterio por Leopoldo de Luis—, y ahora, en la vagancia aplanadora con viento de Levante en el sur del continente europeo, frente a la zona portuaria e industrial de una bahía tiempo ha líricamente cantada, y encima de los horrendos camiones frigoríficos que corren con su carga congelada hacia los mercados del interior, me dispongo a resucitar el propósito tomado en otro medio. Las circunstancias influyen en la creación y en el juicio de la obra de arte. La playa cambia al individuo. Entre el ejercicio físico, el incendio solar, el júbilo yódico, las copas vínicas y la falta de disciplina el presunto crítico se convierte en una especie de dulce tarado mental. Y pronto comprende que su estado natural es más hedonista que depredatorio. Y que el tiempo no se atropella al no estar balizado por los acontecimientos y la ansiedad, que se vacía y allana en la compota amablemente aburrida del inusual relajamiento. Igual que las mareas arrastran algas, el estado de seminaturaleza roussoniano arrastra desmemoria y alguna animalidad dichosa. Pero a pesar del aturdimiento nadie puede dejar de observar un ritmo de crecidas marinas, de lunas, de luces, de cuerpos. Sobre todo, de cuerpos humanos, cuerpos prácticamente desnudos en la arena, cuerpos de todas las edades, viejos, jóvenes, niños. Cuando se dice, por ejemplo, que una mujer es joven y bella, o que es bella por ser joven, nunca se está diciendo bastante. La frase hecha no incluye la mata de pelo abundante, la tersura del cutis, el brillo de la mirada, la armonía y flexibilidad de los miembros, la elasticidad de la carne y otros elementos de carácter anímico e ilusorio. Cuerpos de toda laya y condición que se ofrecen al sol. En otro sentido, todos los cuerpos son hermosos, el de la mujer joven por su belleza y el de la persona vieja por los costurones y pliegues que el tiempo le ha ido grabando. A esta luz demasiado viva del litoral, luz que no es vieja ni joven, la luz que nosotros teñimos de dulzura o de crueldad, la luz inalterable, pasamos perecederamente, mintiéndonos que es el tiempo el que pasa. Por algo dijo Heráclito que «el sol tiene la anchura del pie humano».

Despojados de convenciones y afeites, en trato desigual con el salitre y el viento, en reflexión un tanto desengañada, o serena, o con un punto de pasión a punto de extinguirse y de fatalismo piadoso, hallo que la preocupación de Aleixandre es «contemporánea» y en modo alguno ajena a este escenario, y entre las razones identificadoras, no es la más importante que el poeta proceda de la misma luz marino-andaluza, luz paisana.

No es raro ni ilegítimo que los tratadistas del poeta, y los tiene muy atentos y fieles —Carlos Bousoño, Luis Felipe Vivanco, José Luis Cano, Leopoldo de Luis—, establezcan críticamente los diversos talantes del poeta sevillano de Málaga según épocas y libros publicados, tales como, en fraseología recogida por L. de Luis (1), la tendencia surrealista, la neorromántica, la cósmica o realista, pero en la constante que nos ocupa —la asimilación contrapuntística de la longevidad y la infancia— las coberturas formales casi no tienen importancia frente al sentido y a la preocupación permanentes en torno a los contenidos de *pasar* por la vida, por sus diferentes estadios, y detenerse en el último con privilegiada lucidez y grave memoria comparativa.

En *El viejo y el sol* (2), la extrema vejez es contemplada, no protagonizada, en términos un tanto de idealización panteísta en la que el anciano, comido por el sol amoroso, se disgrega dulcemente en la luz y *toda la quemazón, la historia de la tristeza, el resto / de las arrugas, la miseria de la piel roída* se entrega y deshace *como tantas otras invisibles cosas del mundo*. El presentimiento doloroso y determinista del futuro hombre que hay contenido en cada niño ya viene dado en *El niño y el hombre* (3), y Aleixandre parece querer comunicarnos su desolación por la imposibilidad de salvar la inocencia. Este es un poema extraño: al mismo tiempo que se observa, desde fuera, por supuesto, el futuro de la inocencia, se le está atribuyendo a esa inocencia, a su propia capacidad de presentimiento, una noción de impotencia en el proceso hacia el hombre, y dice el poeta: *El niño comprende al hombre que va a ser.*

Aleixandre no suele particularizar, aislar detalles, fases, sensaciones en su poemática. Aleixandre suele totalizar el decurso de la vida, entera, y esto obliga a una insistencia casi sistemática y notoria en la característica que estamos señalando, obsesiva. Hay una presencia continua de la trayectoria entera de las vidas, y la ambición del poeta nunca, pocas veces (imposibles las afirmaciones tajantes), se reduce a cronologías biográficas o autobiográficas parciales, sino que abarca la cronología de la totalidad. Dos ejemplos se encuentran en los poemas «Picasso» y «Amarga boca» (4). No es un matiz o un rasgo lo que le interesa de Picasso, es la vida entera, la infancia malagueña, la juventud, la madurez y la gloria cansada y fértil de la vejez. La boca y el ansia del beso vienen de lejos, vienen de cuando la boca está

---

(1) Vicente Aleixandre: *Antología poética*. Alianza Ed., 1977.
(2) De *Presencias*.
(3) De *Presencias*.
(4) De *Presencias* y de *En un vasto dominio*, respectivamente.

presta, pero el final del poema, de «Amarga boca», es el final de la aventura vital:

Páramo en esta noche,
boca contra otros fríos
cuando el rostro ahora asume
su fin y es su corteza.
Igual que muere el día
hoy nace: el mismo acaba.
Y la mano se extiende
a la luz o a la lluvia,
a la noche continua,
como esa rama sola de un invierno.

Hablamos de totalidad, de sucesividad, de imágenes que se remiten a su origen y desarrollo, tanto en el mundo físico como en el humano y en la mezcla de los dos. Tiene una infancia el hombre y tiene una infancia la madera, el pájaro, el mundo. El poeta ejerce su longevidad. En Aleixandre cada palabra destila pasado, presente y futuro, y algo muy hermoso en él es que a veces nos da la sensación de que si bien escribe desde un presente físicamente irrefutable, el sello original es que parece escribir desde el futuro, desde un silencio que se ha producido, desde una sola verdad sencilla y profunda pero ya vitrificada. Son de mucha elocuencia los poemas «Rostro tras el cristal» (Mirada del viejo, como subtítulo) y «Tabla y mano» (5). El primero *(Tras el cristal la rosa es siempre rosa. / Pero no huele. / La juventud distante es ella misma. / Pero aquí no se oye. / Sólo la luz traspasa el cristal virgen),* poema hierático, oracular, de belleza diamantina, incluye muy definida la sensación no de manejar la vida y sus reveses y hermosuras, sino un saldo de la vida o, para emplear otra palabra que no hayan degradado las rebajas de los grandes almacenes, una cristalización de tipo, si fuera posible, extrahumano, que aletea en la prórroga, que siempre se orienta hacia el binomio juventud-vejez y cuyas derivaciones de heterodoxo panteísmo surgen, como ejemplo, en «Tabla y mano», tabla que remite a la savia del haya y mano otra vez de anciano que evoca la mano infantil, *que nació matando la mano niña,* y entre la vegetalización de la mano y la humanización de la tabla se abre paso *una sola verdad, confusa. Y solidaria.*

La sucesividad y el afán de totalización, de universo que no es, sino que se va haciendo continuamente y comporta, por tanto, una opción relativista heraclitiana fundida a la mente que juzga desde la cúspide o desde el final y distingue la transformación de las etapas vitales, presentan otros aspectos. En el cementerio *en el partir está*

---

(5) De *Poemas de la consumación* y de *En un vasto dominio,* respectivamente.

ya la llegada y *en el niño está el abuelo / ya muriendo,* o *todo es vivir finando.*

Si a lo largo de la obra de Aleixandre es posible rastrear sin esfuerzo esta constancia, en *Poemas de la consumación* ya no hace falta ni siquiera rastreo. Prácticamente todo el libro se sumerge en la fisura del tiempo y en la presencia tan irrefutable como verdaderamente irreal y suspensa de la vejez, esa «durabilidad» y esa perspectiva que el poeta esgrime audazmente como una premonición de convertirlas —tentación no explícita— en la Idea del universo, en algo difuso, grande, solitario y humano, muy humano, que piensa después de la gestión humana:

No es posible romper el vidrio o el aire
redondos, ese como perpetuo que algo alberga:
aún un ser que se mueve y pasa, ya invisible.
Mientras los otros, libres, cruzan, ciegan (6).

Vicente Aleixandre congrega en un mismo escenario a viejos y jóvenes, los viejos que están y los jóvenes que pasan. Incluso la estación meteorológica y la clase de luz —primavera con sol poniente— participan de la polaridad, y los jóvenes pasan urgidos sin mirarlos, y los viejos están suspendidos en el borde del fin, sin caer («Los viejos y los jóvenes»), entendiendo a veces la tibieza de la tarde, en amable y rosácea apacibilidad, pero otras (Rostro final) apareciendo descritos con sorda angustia y horror declarado, como si se trataran de otra especie. *(Allí tras su rostro un grito queda, un alarido / suspenso, la gesticulación sin tiempo ... / Y allí entre hierros vemos la mentira final. La / ya no vida.)*

El poeta es consciente, aunque no lo expresa de manera concreta y específica, que la naturaleza se renueva y el hombre también, dentro de vagas disposiciones panteístas, pero la naturaleza individualizada del hombre no se renueva como la naturaleza del universo físico *(En verdes o en espumas la mar, feliz, se aleja. / Como ella fue y volvió tú nunca vuelves).*

Nuevamente en «El cometa» los problemas esenciales de Vicente Aleixandre, la fe, la duda y el conocimiento, se encarnan en el niño, el hombre y el viejo y, también, en la fugacidad:

Así niños y hombres
pasan. El hombre duda.
El viejo sabe. Sólo el niño conoce.
Todos miran correr la cola vívida.

---

(6) «Los años», de *Poemas de la consumación.*

(Se refiere a la cola del cometa de Halley, que cruzó los cielos en la niñez del poeta, en 1910.)

* * *

Termino de consultar mi escasa, pero creo que suficiente, bibliografía aleixandrina y bajo a la playa, una mañana gloriosa del agosto atlántico, con viento de Levante en calma, la arena y las casetas y toldos agresivos de color, el mar azul prusia, los cuerpos dorados y negros. Al olor de la fluyente marea se mezclan las sardinas asadas y el griterío infantil. Hay un siseo de espuma. No soy el viejo que sabe ni el niño que conoce. Soy el hombre que duda, el hombre que jamás tiene una verdad a punto y, además, soy el hombre que ha leído al poeta.

Si la poesía sirve para algo es para «evadirse», precisamente, de las determinaciones de la edad, física o mentalmente o, mejor dicho, antes que evadirse, la poesía sirve para estar por encima o por debajo —en la cúspide o en las covachuelas— del nivel normal de percepción que le correspondería a uno. La poesía amplía no la experiencia de la realidad; amplía la sensibilidad del detector de la realidad. Así, la duda es patrimonio de la existencia y —dice Aleixandre— *sólo morir es ciencia.* Lo más emocionante del nuevo Nobel español se hace de lucidez, de años y de pasiones no extinguidas. Lo suyo podemos considerarlo sin escándalo como un narcisismo piadoso, muy contenidamente desesperado, pues la asimilación de la durabilidad compensa poéticamente y filosóficamente, pero no puede eliminar la llaga, que es la fuerza del canto y enjuga las grandes cuestiones del conocer y el saber, de la soledad, de la tragedia amorosa, el recuerdo y la muerte, cuestiones que al fin y al cabo son privativas de todos los poetas y de todos los pensadores —ya no acepto la tradicional discriminación, que me parece convencional, si acaso el poeta está más obligado a la esencialidad y, probablemente, se beneficia, más también, de los llamados efectos secretos que en realidad proceden unas veces de intentos de expresión profunda y culta y otras, las más, de la inevitable ambigüedad de las palabras—, por lo que en cualquier examen de cualquier poeta importante debemos saber que las particularidades, los estilos, los medios, siempre desembocan en una, digamos, esencialidad general, y esta «esencialidad general» es la sensualidad, el misterio y la muerte, cuando no la pasión de la justicia humana. Basta ver cómo el poeta llega a esto. Y en Aleixandre creo que hemos podido establecer que el punto de referencia y el cauce son la adolescencia y la senectud, es decir, el juicio de la totalidad de una vida.

Por la noche, en el paseo opalescente de la playa, con las hogueras y las muchachas bailando sevillanas en la oscuridad de la arena, mientras brillan los pantallazos de un faro y otras muchachas pasean con las faldas al viento, faldas de tela fina sobre los muslos finos y morenos y una dosis de ilusión que ya no consigo disculpar porque he perdido la memoria de la primera juventud y no sé realmente cómo es la vejez, me acuden los versos de Vicente Aleixandre y, en el breve aburrimiento pansensualista y tenso del ocio estival, entiendo la sustancia mítica y exasperada —exasperación educada, patricia— de lo que el poeta quiere decir desde la cima-sima de su vejez.

EDUARDO TIJERAS

Maqueda, 19
MADRID-24

DE BESOS Y ORACIONES

«Si yo quièro la vida, no es para repartirla. Ni para malgastarla. Es sólo para tener en orden los labios» (Vicente Aleixandre, *Víspera de mí*, en «Pasión de la tierra»).

«La muerte debe tomarme por otro» (Samuel Beckett, en *Malone muere)*.

«Pido señales o pido indiferencia» (Vicente Aleixandre, *Libertad*, en «Espadas como labios»).

Penetrar un texto implica un acto de complicidad, o un deseo de intercambio, o una forma más de *conocimiento amoroso* (1). Es difícil establecer en estos casos —y si uno pretende recuperar la extensión del acceso, que abarca placeres, retiradas a tiempo, distancia analítica— dónde están los bordes que limitan la obra de Vicente Aleixandre (ahora) y dónde asoman los del que está escribiendo (mientras tanto). Hasta qué punto es posible sumergirse en la voz total del otro sin alterarla y entonces producir un espejo donde cada uno se refleja igual a sí mismo siempre. El camino contrario —alterarnos— tiene también dificultades: abandonar los propios tics frente al texto literario, los tics (y la esterilidad) del crítico que no supera la *superficie del cansancio* (2) porque cree que la obra es un objeto inmarcersible y se queda en ese gesto suficiente y duro que le (nos) impide *ingresar y demorarnos* (3) en la vida diaria.

«Non faciamus munditias» (4), ergo; en el texto, como si él fuera una casa donde nadie entra y sólo los dueños observan extasiados

---

(1) Eso es la poesía para Vicente Aleixandre en su trabajo «Poesía, comunicación», de 1951, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1968, p. 1583. Desde ahora citaré: *OC*.

(2) Título de un texto de «Pasión de la tierra», en *Mis poemas mejores*, 5.ª ed., Gredos, Madrid, 1978, p. 33. Desde ahora: *MPM*.

(3) «No había que hablar con ellos, sino ingresar, demorarse» es el verso completo de «A la salida del pueblo», en *Historia del corazón*, 2.ª ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1960. Desde ahora: *HC*.

(4) Frase graciosamente culta, que significa: «no hagamos la limpieza», usada en general para referirse a las tareas del hogar. Una excelente escritora argentina, Alejandra Pizarnik, usó en uno de sus poemas la paradoja implícita en el juego etimológico «mundo inmundo».

un piso reluciente, el de la sala de estar en la que están prohibidas las visitas. El aliento ajeno empaña los cristales y... Dejemos de lado la pureza, esa otra droga que nubla las señales del mundo.

¿Qué pasaría si pretendiera hablar con la voz de Aleixandre o desde su propia perspectiva? Podría extremar el rigor, elaborar pequeñas leyes generales, glosarlo a más no poder, poner punto final, evitar contradicciones, ordenar el ensayo, escuchar música, volver a la carga, provocar sistemáticamente y en definitiva el tedio. Prefiero —y hago, de paso, votos de modestia— aburrir con imprecisiones pasajeras, aunque se cuelen resabios de oficio y amor propio. Como un viajero que se aventura: entrecruzando mi propio monólogo con el de Aleixandre y, en esa deliciosa y nada sedante mezcla de lo literario y los *gritos* del mundo exterior, producir el contacto con algún lector anónimo (aunque se trate, repito, del puro aburrimiento). Creo, en definitiva, que *la mayoría de los diálogos no lo son aparentemente, sino monólogos entrecruzados, y el diálogo se verifica en el seno del lector* (5).

Si muchas veces *nos ahogamos de redundancias* (6) descubrimos también que en varios actos de nuestra vida cotidiana fabricamos oficios litúrgicos en los que hay goces, discordias, deseos. Y el deseo se manifiesta (o se conjura) rezando por lo bajo. Rezamos las oraciones y los tiros (o ritos) del amor, rezamos cuando la poesía endiosa el cuerpo, la vida o la ficción de estar vivos, cuando somos grandilocuentes y seguimos haciendo discursos al peor estilo de los dictadores y demás autistas de profesión, cuando queremos dejar de serlo. Rezamos, después del poderoso alcohol, cuando meamos en los bares, recordando países donde llueven órdenes y balas. Y nos sangran las encías de no poder, o de perder las esperanzas, aunque haya *una asfixia que me sale a la boca* (7).

... *el rezar no es un vicio* (8).

Probablemente, las oraciones mejor dichas sean las que construimos y repetimos al rezar en silencio. Pero ocurre que estamos plagados de un uso indiscriminado del silencio: los dictadores disparan si-

---

(5) Fragmento de la presentación que hace Aleixandre a sus «Diálogos del conocimiento», en *MPM*, p. 337.

(6) Del poema en prosa *Reconocimiento*, libro «Pasión de la tierra», en *MPM*, p. 36. El verbo latino «redundo» significa «desbordar, desbordarse, estar lleno o inundado de; ser exuberante, rebosar, desparramarse», y de ahí, por extensión, «exceder, sobrar». La frase misma de Aleixandre no deja de ser una feliz redundancia y, como comprobaremos más adelante principio de un manifiesto erótico y estético, niveles éstos que son indivisibles.

(7) *El amor no es relieve*, de «Pasión de la tierra», en *MPM*, p. 46.

(8) *Reconocimiento*, de «ídem ant.», p. 37.

lencio, los cómplices hacen silencio, los maestros con buen tino ordenan silencio entre nubes de tiza, en ciertos bares quedan todavía carteles que prohíben cantar, después de las bombas, los estallidos nucleares, las batallas y las carnicerías, el silencio. Y además silencio hospital, silencio escuela, silencio de entrecasa, frente al propio corazón, silencio alcohólico, silencio porque hay mucho que decir y en boca cerrada no entran moscas, silencio de jugar sólo al escondite, porque (Nietzsche *dixit*) «hablar mucho de sí mismo puede ser también un medio de ocultarse».

Sin embargo, nos consume la costumbre milenaria de querer llamar a las cosas por su nombre, porque *el hombre suena. Pero mudo, muero* (9). Registro la transposición que Aleixandre realiza en este texto: de la tercera persona que generaliza (el hombre) a la primera que singulariza. Descubro ahora o invento (qué más da) posibles paronomasias: el término «mudo», que aquí califica al yo, y en otro caso sirve para designar el mundo, es también la primera persona del presente de indicativo del verbo «mudar». Su femenino, «muda», es la tercera, como en *y el alba nace, y muda* (10). Tanto o más sugestivo es el ambiguo significado de «dura» como adjetivo y como flexión del verbo «durar»: *La tarde es bella, y dura* (11).

Silencio, mutismo; tiempo, mutación. En el origen del mundo se entrecruzan la ausencia de voz y el estallido. Aleixandre nos pide, igual que *un niño, silencio con un dedo en los labios* (12) porque crecer es transitar —mudarse— mudamente, y ese camino no se exterioriza: circula (historia del corazón) por cada una de nuestras fibras, vagabundea adentro. En el mundo, cuando silenciosamente nos fundimos en cuerpos ajenos —en el ser humano como un cuerpo—, penetramos en la tierra, en el *poblado.* Asimismo la luz, que se va haciendo, es *completa, / pues luz poblada* (13).

Palingenesia: cuenta Pero Grullo que la vida es muerte y renacimiento constantes, que nunca acabamos de nacer (o de morir), que detrás de la acción erótica está la muerte feliz y sin guadaña, que vivir es derramarse, *sentirse, serse* (14). Pero esto último ya no lo dice Pero Grullo, y menos que estemos signados por el agua. Vuelve la

---

(9) *Sonido de la guerra,* de «Diálogos del conocimiento», en *MPM,* p. 342.

(10) «Idem ant.», p. 343.

(11) *Los amantes viejos,* de «ídem ant.», p. 344. Cf.: dualidad sustantivo-verbo en: *luces sólo (El espejo,* «Poemas varios», *MPM,* p. 382); derivación en *toco leve tu mano, leve toque* («Mano entregada», *HC,* p. 13).

(12) «El niño y el hombre», en *HC,* p. 93.

(13) *Los jóvenes,* de «Poemas de la consumación», en *MPM,* p. 320.

(14) «A ti, mi compañía, mi sola seguridad, mi reposo instantáneo, mi reconocimiento expreso donde yo me siento y me soy», de «Entre dos oscuridades, un relámpago», en *HC,* p. 185.

redundancia y la aproximación etimológica: abundar, inundar, redundar, son en realidad compuestos del verbo latino «undo» (levantar olas, «undas», agitarse). Las olas, el flujo y reflujo de las mareas (la luna vigilante, ya veremos) muestran una imagen siempre móvil, estallido y silencio, del rostro de la vida humana, *las olas van callando. / Suena la espuma igual, sólo a silencio* (15).

Somos materia acuosa, o líquida en general, *todos los aceites del mundo, los oleosos minerales como una sangre circulan y se asoman y espiran, y respiran, y callan* (16), porque la respiración participa también de la humedad:

Gloria a nuestras *humedades bajas* (17),

Gloria a la lágrima que no se contenta *con esa dolorosa saliva que resbala y que me está quemando mis manos con su historia, con su brillo de cara reinventada para morir en el arroyo que ignoro entre las ingles* (18),

y el aliento que inventa o comunica a todos es aire

—suma de todos los alientos humanos, animales—,

los vapores que emanan del cuerpo, sudores, lágrimas, escupitajos, la saliva que se derrama cuando hablamos y que cae a la tierra, regándola, evaporándose, retornando a la boca que chupa, absorbe, come, devora, la boca que está en el centro, voraz absorbe todo, todo expulsa generosa, la boca y sus labios —su marco denso, carnoso—, besando, abriendo el mundo, transmitiendo el aliento, salpicando.

Boca que besa sola toda entera la vida,
boca que guarda solo ese músculo puro
que hace el son que no vemos.
Boca que de repente como un fruto se abre,
roja o madura, pulpa para unos labios ávidos.
Boca donde el silencio un día, final, abre su pausa,
y la boca se cierra (19).

Gloria. El beso y el aliento tienen que ver con el alma y ésta no es más que una afirmación redundante, porque el aliento es el alma y entonces es como si dijéramos: el beso y el alma tienen que ver con el alma (falta de rigor, como hay pocas). La creencia griega en el alma que se transmitía por la boca —el ósculo final en los labios del moribundo para retener el último aliento—, la respiración artificial que

(15) *Si alguien me hubiera dicho,* de «Poemas de la consumación», en *MPM,* p. 322.
(16) *Idea del árbol,* de «En un vasto dominio», en *OC,* p. 930.
(17) *Salón,* de «Espadas como labios», en *MPM,* p. 69.
(18) *Hacia el amor sin destino,* de «Pasión de la tierra», en *OC,* p. 222.
(19) *La cabeza,* de «En un vasto dominio», en *OC,* p. 818.

hasta los elefantes, si recordamos el caso ocurrido en agosto de 1979 en el Zco de Madrid con el elefante que, amoroso, recuperó a su elefanta desmayada, van a parar al mismo sentido: el de otorgar el propio aliento al otro para que reviva o, en el caso de muerte irreversible, la posibilidad de que el vivo se nutra con el aliento *(pneuma)* del muerto. Y en esto de la palabra ligada al aliento se juntan hindúes, japoneses, guaraníes. Por eso, *besarte es pronunciarte* (20).

Si no fuera así, ¿qué significaría exhalar el último aliento o sencillamente expirar? O, en caso de ausencia de oportuno besador o bien, lo que es igual, de muerte repentina, ¿qué quiere decir el alma que se separa del cuerpo y se fuga, volando como un pájaro, paloma o Espíritu Santo, si queréis, amén? Porque, de más está decirlo, el Espíritu Santo, sólo puede haber nacido de un beso mal calculado, que dejó escapar aire de la boca que besaba.

> *El amor es una razón de Estado. Nos hacemos cargo de que los besos no son de «biscuit glacé». Pero si ahora se abriese esa puerta todos nos besaríamos en la boca* (21).

Pero nos besamos poco, en realidad.

Seguí besando, *me arrastro sin sonido. / Escúchame muy pronto* (22), no tires tus besos, no tirites, ordená tus labios, no arrugues las sábanas, déjate estar, aunque más no sea con *ese abandono largo que flamea luego débilmente ante el aliento de las lenguas cansadas* (23), no toques, no dejes de tocar, la pierna apenas cubierta por los pliegues del vestido se abre, erguida se muestra y el mundo, que seguimos pretendiendo disfrazar de frases hechas, con verdades supremas, con dogmas inapelables, el mundo, el diverso se manifiesta, con todos sus planetas, en ese lugar donde, doblándose, la pierna se toca con el muslo y allí se anulan todos los discursos feroces que hablan del ejemplo, la paz y la paciencia, mientras los señores del jurado enchufan la silla que es eléctrica o logran que el mismo reo exija morir en cámara de gas: no te muevas, la almohada se ha caído nuevamente al suelo y es mejor, es mejor, te lo aseguro, porque tu cabeza baja se entrega caritativamente y la vida, de noche o a plena luz, sin cesar se construye con los labios que te invento y me inventás en cada rincón de nuestros cuerpos, *sí, te tengo, cuerpo hermoso, y*

---

(20) *Humano ardor,* de «Mundo a solas», en *OC,* p. 451.
(21) *La muerte o antesala de consulta,* de «Pasión de la tierra», en *MPM,* p. 49.
(22) *La palabra,* de «Espadas como labios», en *OC,* p. 248.
(23) *Vida,* de «Pasión de la tierra», en *OC,* p. 177.

besamos y sonreímos (24), o me descubrís tus dientes con mi lengua, entre esos dientes, donde *nos brilla / un eco de un resplandor, el eco de un eco de un eco del resplandor, / y comemos. / Comemos sombra, y devoramos el sueño o su sombra, y callamos* (25).

Qué vastedad, ahora mismo, escribir *para los pechos y para las bocas y para los oídos donde, sin oirme, está mi palabra* (26), y darse cuenta de que podemos rezar tranquilos mientras esta bella tarde dure, esta dura tarde con luz o anocheciendo, aunque quizá sean las nueve de una noche del año mil novecientos setenta y nueve, y se me ocurra escribir, por ejemplo, *amo sobre todo la pulpa* (27), pero no pueda abandonarme al hondísimo silencio de tus dientes, *¡oh perfectísimo silencio!* (28), que trituran la fruta; o tal vez escriba *es medianoche. La lluvia azota los cristales. No era medianoche. No llovía* (29).

Entonces permanezco en la cocina, mezclo especias que apenas conozco para fabricar o sustituir o alcanzar o impedir que tu bello olor —el que dejaste— me inunde, y pronuncio delicadamente cada uno de los nombres, los asocio: enebrina (para enhebrar los pedazos de tu cuerpo), eneldo (o aneldo, que es también el nombre del aliento, y no olvido los anélidos, que aman el mar y la tierra húmeda), canela (canes, cal, clavo), comino (conmino, cómo no, no como)... Me doy cuenta, en realidad, que podría ser un buen revoltígrafo. ¿Tendrán buen sueldo los autores de revoltigramas? Como nadie responde, ni puedo averiguarlo ahora, sigo meditando, feliz, de nuevo ajeno a problemas económicos. Y pregunto, inquieto: ¿no es esta historia inagotable de la poesía, la crítica y otros deudores una suerte de revoltigrama? ¿O un manjar harto de especias que gustamos golosos, pero nos pide un esfuerzo lento y silencioso para distinguir cada sabor?

Abandono a Aleixandre y a la poesía por un momento. Busco el periódico. Lo encuentro y, mientras recorro las páginas para encontrar la sección de pasatiempos, leo. Releo: los desaparecidos en Argentina son considerados *ausentes para siempre* por resolución oficial, es decir, del Ministerio de Justicia y otros aparatos eléctricos. Mientras me levanto furioso, escucho estertores —que no alientos, suavísimos ellos—, las máquinas, los coches, las vibraciones eléctricas (otra vez, o siempre), pasos ruidosos, la música que no me deja hablar. Bajo el volumen. Levanto el tubo. Me levanto. Furioso. Furioso le pregunto a

---

(24) «Con los demás», en *HC*, p. 173.
(25) «Comemos sombra», en *HC*, p. 181.
(26) *Para quién escribo*, de «En un vasto dominio», en *MPM*, p. 240.
(27) *Superficie del cansancio*, de «Pasión de la tierra», en *MPM*, p. 35.
(28) *La cogida (plaza de toros)*, de «Nacimiento último», en *OC*, p. 649.
(29) Beckett, Samuel: *Molloy*, trad. de Pedro Gimferrer, Lumen-Alianza, Barcelona-Madrid, 1973, 2.ª ed., p. 215.

la operadora si dios existe y si no borrarán de la guía telefónica alguna vez los nombres de los ausentes. No sabe qué decir. Vuelvo a la ficción (si es que alguna vez salí de ella), traspongo el amor al goce por la lechuga y sus formas caprichosas. Escribo «hoy» y quiero decir el mes de agosto de cualquiera de estos últimos años. Escribo (o me copio de vos, Vicente), porque amo a Dios sobre todo *sobre ti palpitante, también lo amo* (30), y *siempre te estrecho como voz entre labios* (31).

¿Comienza el mundo silenciosamente, muda mudo, o en realidad su vibración fundamental es un sonido que no siempre alcanzamos a escuchar? No quiero meter en casilleros lo que creo encontrar en Aleixandre, no quiero definiciones rígidas, me irrita la posibilidad de que Aleixandre, o esto que voy escribiendo, sea leído o digerido de una sola manera. ¡Pobre digestión, pobre texto! Es preferible, en cambio, extender al infinito el mundo que ofrecen los versos de Aleixandre, inventar —como en *Blow up*— infinitas variaciones. Hacer versos diversos: divertir.

Hace años supe por Estragón (¿o Vladimiro?), en *Esperando a Godot,* que las mandrágoras gritan cuando se las arranca. Dice un amigo, pintor y amigo de las plantas, que para preparar la ensalada de lechuga, conviene cortarla con las manos y no con el cuchillo porque se siente víctima de asesinato. Por otra parte, su dolor, aun al ser cortada con las manos, contagia a las plantas que estén cerca y por eso es mejor aislarse en un lugar donde el dolor de la lechuga no se esparza. Pero de todos modos, más allá de ese grito arrancado por el sufrimiento, debe de existir un sonido interior —mudo— que reúna las cosas y los hombres, hasta los más distantes. Porque las manos amorosas que cortan las hojas de lechuga establecen un pacto, un juego armonioso —y es tu cuerpo también el que aparece en hojas mientras te toco y beso.

Grité. Y sentí un beso. Y desperté. Era el día (32).

Carta-discurso dejado por un hombre que pedía señales a las cosas (33)

---

(30) No encuentro el texto, ni la página. Doy fe, *sobre ti palpitante.*

(31) *Humano ardor,* de «Mundo a solas», en *OC,* p. 451.

(32) *Dos vidas,* de «Diálogos del conocimiento», en *MPM,* p. 373.

(33) Lo encontré roto en la parte superior. A juzgar por el 7 que se lee en el papel conservado, y por otros testimonios (orales y escritos), debe de datar de los primeros meses del año 1977.

... bajo de ese cesto de papeles donde se acumulan las cenizas, restos de cartas, prospectos, bollitos de papel higiénico o de periódico, donde nadie pisa, al menos durante este tiempo en que la casa está desocupada, porque nos hemos ido, allí debajo debe quedar algún secreto. Quién sabe si más o menos secretos que en la suela de un zapato en desuso, por donde realizo un difícilmente descifrable recorrido, convoco pasos de antes o desechos: fundidos están tabacos, bichos descuartizados, barro de un día de lluvia, inmundicias, una chinche a lo mejor. Te escribo por eso, para gozar juntos el misterio, igual igual que cuando eras chico y te gustaba perseguir ei camino de las hormigas y soñabas con cuevas, salones y alacenas, o construías en el fondo del patio un cementerio de insectos: esos anónimos, en los bordes de la minucia.

Si lo hacemos seriamente habrá que perder el sol y los espacios amplios. Es necesario escarbar con uñas y ojos atentos el pequeño círculo que ha dejado el cesto de los papeles, preguntarse qué leyes del azar explican los cambios de ubicación, los paseos de los objetos, sobre todo si son nuestros, si están a cuestas de nosotros, si nos acompañan. Dónde se van los microscópicos granos de polvo que desaparecieron después de vaciar el cesto o, peor todavía, después de pasarle un trapo con agua y con jabón. Dónde están los papeles con nuestra letra, la de cualquier ser querido que nos haya escrito. Aunque nos guste juntar las cartas, resulta que el viaje nos obliga a aliviar el equipaje, irnos y dejar atrás esas pequeñas posesiones en las que pocos se fijan. Cómo reconstruir cada uno de esos pasos. Dice Cicerón que, gracias a la amistad, los ausentes se hacen presentes y hasta los muertos viven. Pero de aquel amigo ahora muerto: qué restos quedan en el sillón que ocupó tantas veces hace años, o en el tarro de talco que todavía sigo usando y que él también usó porque no tenía y lo quiso para espolvorear sus zapatos. Sudaba mucho y se quejaba de su mal olor.

En realidad no sabe que es peor, que la mezcla del talco y el sudor produce olores rancios y el talco humedecido se adhiere a las plantillas como un barro blanco. Qué señales hay ahora en los zapatos vacíos.

No me queda mucho tiempo. Espero que me escribas. De todos modos quiero decirte que cada lunes, antes de salir para el trabajo, no te olvides de tocar muy lentamente el espacio de apoyo del cesto de papeles, o de echarte talco en los pies y en las axilas, o de apretar fuerte la llave de tu habitación antes de guardarla en el bolsillo. Vas a sentir seguramente el grito que despiden las cosas cuando se despiden, porque están con vos, porque te quieren, porque te acompañan.

Porque estás vivo (34).

El mundo, vibratorio y mudo a la vez, surge por el resultado de un con*tacto*. Por tal razón, el mar es *un labio de amor hacia las playas* (35), y es posible que me beses a veces *tan luminosamente, tan silenciosa y puramente como la luz* (36). Si el mar y la luz amplifican el beso, y el paisaje se trastorna a carcajadas cuando hay *dos cinturas amándose* (37), encontrar la diversidad del universo consiste en tocar *leve tu mano, leve toque*, de la misma manera que Dios y Miguel Angel rozan el dedo de Adán —o su reverso, nada—, y existen cuerpos que se funden o salen *por el hilo delgado de la voz*, o *por el calor de la mano reconocible* (38).

Pero la serenidad o el goce táctil es discontinuo. Acabamos de verlo: gritan las hojas de lechuga, el cesto de papeles comunica ausencias, hay mixturas miserables. Inclusive, sumergirse en el *cuerpo deshecho de noche* (39) envía a las convulsiones sin cesar del mundo, los estallidos sísmicos, las batallas.

... *muros donde el rumor de lòs besos rompía* (40).

---

(34) No tengo datos sobre el anónimo interlocutor de esta carta, salvo un poema que, al asociar el día lunes con la muerte, se enlaza irónicamente con las últimas palabras del también anónimo «hombre que pedía señales a las cosas». El poema se llama *Toda jornada propicia* y pertenece a una gran amiga del interlocutor anónimo (presumiblemente muerto): Mariana García-Zamora. Dice así:

Hoy es lunes y está por llover
tal vez por la tarde
vayamos a un entierro
la mujer sin cabello
se ha puesto a trabajar
(un aire turbulento
penetra los huesos
infecta el pensamiento)
Hoy es lunes y está por llover
quién sabe si mañana
encenderemos el fuego
la mujer sin cabello
se ha puesto a trabajar.

La misma autora, abriendo la serie que contiene este poema, introduce como epígrafe un texto de Alejandra Pizarnik: «Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura. Yo restauro, yo reconstruyo, yo ando así de rodeada de muerte.» Y agregaría *un ejército de hormigas, camino de la lengua (Ser de esperanza y lluvia*, de «Pasión de la tierra», en *OC*, p. 187).

(35) *Los inmortales*, de «Sombra del paraíso», en *MPM*, p. 156.

(36) *Padre mío*, de «ídem ant.», p. 158.

(37) *Silencio*, de «Espadas como labios», en *MPM*, p. 67.

(38) «No queremos morir», en *HC*, p. 168.

(39) *Noche sinfónica*, de «La destrucción o el amor», en *MPM*, p. 88.

(40) *Ya no es posible*, de «Mundo a solas», en *MPM*, p. 125.

El rumor de los besos (como el del mar) crece progresivamente hasta la ruptura contra muros y rocas (como las olas): el estallido último. El rumor y el grito son los dos extremos del proceso. Puede la vida explicarse así. Y acaso también la poesía se vaya gestando rumorosamente, y termine en una interjección. La tendencia a la síntesis, a concentrar en pocas palabras —aunque la poesía sea y no sea cuestión de palabras—, el universo: ah, oh, ea, eh, tate, vamos, ca, ay, el jadeo de la asfixia, el del aliento trocado. *Gluglú del desagüe* (41).

Hago hincapié, cuando escucho el murmullo de tu cuerpo que se mueve y se acerca, *te penetro callando mientras grito o desgarro, / mientras mis alaridos hacen música o sueño* (42), y afuera se emperra una disonante conjunción de ayes, prolongadamente, todas las contorsiones y los rictus del dolor humano, gimoteos, puros sonidos guturales. Que enmudezca el mundo, señores, que enmudezca a fondo y de una vez por todas, que no se rompa el cristal que lo hace inoíble, y que entre muros de cristal pasemos vacaciones en el jardín de las delicias, aunque tengamos que pagarlas en cuotas y cada esfuerzo, cada cuota, sea una especie de sofisticada tortura, sin ruido ni nada que se le parezca. Pero *hoy es difícil ignorar el ruido* (43), porque *la palabra limita con el hombre, es el hombre. La palabra gimiendo, la palabra escuchando... La palabra escupiendo, apostrofando, reuniendo* (44).

Sin embargo, perseguimos al tiempo ilusionados. Pasamos el tiempo ilusionados. Creyendo que detrás de cada rostro, el tuyo extenso, humano y animal, el del agua que se escurre, el de la etiqueta de una botella que compartimos y vaciamos, el de la luna y sus diversas caras, despedazándose y recomponiéndose mientras vigila las mareas fluentes y refluentes, detras de cada rostro quedan gritos, *un alarido suspenso, la gesticulación sin tiempo* (45). Luchamos, enton-

---

(41) Beckett, Samuel: *Malone muere*, trad. de Ana María Moix, Lumen-Alianza, Barcelona-Madrid, 1969, p. 182.

Interiectio-onis designa la acción sustantiva correspondiente al verbo *interiacio* (supino *interiectum*), compuesto de *inter* más *iacio*, arrojar, lanzar entre, es decir, «interponer». Semánticamente interjectivos son los deseos de Aleixandre de encontrar gritos que surgiendo del subsuelo hieran el cielo como dardos, que sean *estacas de silbo*, que sean *lo hincado* (*Quiero saber*, de «La destrucción o el amor», en *MPM*, p. 90).

(42) *El más bello amor*, de «Espadas como labios», en *OC*, p. 270.

(43) *Diálogo de los enajenados*, de «Diálogos del conocimiento», en *MPM*, p. 365.

(44) *La oreja-la palabra*, de «En un vasto dominio», en *MPM*; p. 247.

(45) *Rostro final*, de «Poemas de la consumación», en *MPM*, p. 311.

ces, para conseguir el ideal de Maravillas, la maja, en su monólogo al lado de la Vieja:

Soy de mí, soy de nadie. Pero corro brillando
y me embebo. De nadie. Pero en todos me veo.
Soy la luna de noche, desnudada y arriba,
pero fresca en los labios, pero fresca en los ojos.
Sí, de nadie, de todos (46).

La maja, maravillosamente, ha hecho votos de prostituta sagrada. Luna trotera, hetaira, luna de todos y de nadie. De tu fresco antojo viene la costumbre de la desnudez. Espejo de la multiplicidad del mundo, el teatro es tu salsa, así como todas aquellas artes y actividades en las que el hombre pierde su identidad inmutable, y se entrega a los otros. Gracias a la liturgia de la prostitución (espejo y espectáculo), reconocemos que somos más. Ser es divertir, y la mezcla o la impureza no impide ver que *mi voz no es la tuya / y que cuando solloces tu garganta / sepa distinguir todavía / mi beso de tu esfuerzo / por pronunciar los nombres con mi lengua* (47). Escribir o leer poesía permitiría, entonces, encontrarse con otros personajes, otras experiencias. Disfraces a granel: consultad, si no creéis, a Eugenio Trías, filósofo del carnaval. Cuerpos dispuestos al goce: vuestro lugar está en la poesía y sus hermanas, fundadoras del prostíbulo sacro. Que así sea.

Aunque la poesía esté hecha de voces o de puños, resonará el eco del eco del eco de discursos donde el amor es una estampita piadosa con marco de alambre de púas, de discursos para festejar la vuelta de hítler, que resucitará al tercer día decidido a prohibir *El dictador*, de Charlie Chaplin, porque encuentra a pinochet mal parecido, y no lo bastante atrayente para hacer un incesto *comm'il faut.* Resucitará además para ocultar la muerte, taparla, cercenarla, pero no lo encontrará fácil, porque *los muertos, cuando golpeados, / cuando asestados contra el artero granito, salpican. Son materia. / Y no hieden. Están aún más muertos, / y se esparcen y cubren, y no hacen ruido* (48).

Y no lo encontrará fácil porque los pedazos son testigos para los arqueólogos. Antes o después de nuestra era sigue la humedad en las zonas bajas, y uno puede penetrar en la tierra, encontrarse un

---

(46) *La maja y la vieja (En la plaza)*, de «Diálogos del conocimiento», en *MPM*, p. 354.

(47) *La palabra*, de «Espadas como labios», en *OC*, p. 249.

En la presentación de los «Diálogos del conocimiento», Aleixandre explica: «*Intenté crear una serie de personajes distintos del autor y diferentes también entre sí que me sirvieran como perspectivas u órganos de conocimiento a cuyo través se pudiera ofrecer la multiplicidad como tal del universo*» (en *MPM*, p. 337).

(48) *Si alguien me hubiera dicho*, de «Poemas de la consumación», en *MPM*, p. 323.

manantial (cosa que no podemos asegurar, pero así vivimos), hallar las huellas de un salpicón original. *Quien murió aún respira* (49), y *sólo falta que un puño, / un miserable puño me golpee, / me enarbole y me aseste, / y que mi voz se esparza* (50), y comenzaremos a analizar molécula a molécula de esa tierra bebedora, que traga y expulsa como la boca, llegar hasta el murmullo que gesta gritos, el grito mismo, *una velocidad hecha de gritos* (51).

Los días son tan lentos.

No hacen ruido las voces, ni los pasos (52).

Lamo con mi lengua ajada la tierra que pisaste, *no era dura la tierra, mis pasos resbalaban como mudas palabras sobre un césped amoroso* (52), toco tus pasos, recorro lentamente las huellas de tus pies sobre la tierra, tan puta como la luna, de todos y de nadie. Quiero entrar, *quiero pisar* (53), entrar en el sagrado burdel que sigue firme dirigiendo, soportando sismos, cataclismos, gases tóxicos, las apisonadoras y la pólvora, manos en alto, discursos, abusos. Quiero encontrar tu saliva, *esos cabellos,* raíces o cuerdas *de saliva extensa* (54).

De otro modo, poema diverso, poema inmundo mundo, país de balas y ordenanzas que no cesan de llover, de otro modo, bocas llenas de alcohol y gritos mudos, mundo de besos y pisadas, *mundo besado y vívido* (55), de otro modo, mudo mundo: *¿me acabaré sin oírte?* (56).

MARIO MERLINO

Plaza de España, 9, 3.º izq.
MADRID-13

---

(49) *Los amantes viejos,* de «Diálogos del conocimiento», en *MPM,* p. 346.
(50) *Si alguien me hubiera dicho,* de «Poemas de la consumación», en *MPM,* p. 323.
(51) *Verbena,* de «La destrucción o el amor», en *MPM,* p. 92.
(52) «En el lago», de *HC,* p. 153.
(53) *Luna del paraíso,* de «Sombra del paraíso», en *OC,* p. 528.
(54) Título de un poema de «La destrucción o el amor», en *OC,* p. 404.
(55) *Por último,* de «Espadas como labios», en *OC,* p. 278.
(56) *Dos vidas,* de «Diálogos del conocimiento», en *MPM,* p. 374.
(57) *El amor no es relieve,* de «Pasión de la tierra», en *MPM,* p. 46.

Posdata.—Después de escribir la pregunta final, y como suele suceder, pensé si no se podrían evitar los finales, formas de la despedida y de la muerte. Si no sería éste el momento más oportuno para escribir una oración definitiva, rezándola con fragmentos de esta sucesión de imprecisiones para extender al infinito lo hecho hasta ahora. Me imaginé también, como un *infans,* como quien no habla, que aquí no había pasado nada o, en todo caso, me había ocurrido lo mismo que a Macedonio Fernández: cuando estaba en camino hacia la casa de Borges, se dio cuenta de que se había olvidado de salir de la suya. Por esa razón me imaginé también que arrugaba los papeles escritos y los convertía en plantillas de mis zapatos. No perdía, desde luego, la esperanza de que así podrían sentirse menos vacíos. ¿O eran los zapatos del anónimo que usaba barro blanco para combatir el sudor?

Recordé a tiempo que habían quedado las puertas entreabiertas. Y que si no nos entrenamos en el sobresalto, *la costumbre nos* va tejiendo, *diariamente, una telaraña en las pupilas* (Oliverio Girondo). Sin pensarlo dos veces, comencé a susurrar y terminé en un grito: «Abran la puerta, señores, que esta es feria de besos en la boca.»

UNA POETICA DEL AMOR

El Premio Nobel coronó la vasta obra de un gran poeta integrante de una generación también grande. De alguna manera es el justo galardón que recibe la promoción entera de 1927, donde se incluyen, entre otros, los nombres de García Lorca, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, que tomaron la poesía en su mayor dimensión, y su condición de poetas de una manera profesional, con una seriedad y coherencia no frecuentes.

Como dice Saint-John Perse, la gran aventura del espíritu poético no es inferior a la dramática entrada del espíritu científico en el abismo común del misterio humano. Más que modo de conocimiento, la poesía es, ante todo, un modo de vida, de vida integral. Dice Saint-John Perse que el poeta ha existido siempre, desde el hombre de las cavernas, y de la exigencia poética, que es exigencia espiritual, han nacido la fe, la religión y el mito en el pensamiento humano.

El poeta profundiza en el misterio, y la oscuridad que se le reprocha no proviene de su naturaleza propia, que es la de esclarecer, sino de la noche misma que explora: la de esa alma humana y la del misterio que baña al ser humano.

Tal ha sido la heroica empresa de Aleixandre, hallar la clave del destino humano con una profunda vocación lumínica; de ahí que aun su expresión, oscura por momentos, superrealista de su primera época, haya ido procesándose a través de su propio devenir, en un lenguaje cada vez más llano, quizá porque cada vez se le iba haciendo más clara esa noche del hombre.

La obra de Vicente Aleixandre ha sido lenta pero segura, como una firme y fiel respuesta a la divisa de Goethe: «sin prisa pero sin pausa».

Pedro Salinas, en su estudio sobre Rubén Darío, afirma la posibilidad de rastrear en todo poeta la existencia de un tema central del que parten todos los otros subtemas. Así pienso que el gran tema

vertebral de la obra de Vicente Aleixandre es el amor con todas sus variantes y posibilidades que puede ofrecer un tema tan amplio y conocido como éste, donde la única originalidad posible radica en el enfoque y en el tratamiento, pues es quizá el de mayor raigambre dentro de la tradición de la lírica.

La poesía de Vicente Aleixandre ha intentado y ha logrado plasmar a través de su vasta y poderosa obra una amplia y amorosa visión sobre el destino humano.

En su concepción de la poesía sostiene que ésta es fundamental y esencialmente comunicación. El mejor medio de acercamiento que posee la Humanidad.

La poesía y el amor han de ser entonces la fuerza unificadora entre los hombres. Pero Vicente Aleixandre ha llegado a concebir al amor como una presencia misteriosa que, indudablemente, existe, pero es algo que pertenece a otra realidad más alta que la humana, que viene, que regresa, vuelve a irse sin saber cómo. Es en el fondo una esencia inasible, pero, a pesar de todo, es lo que dará mayor y más noble sentido a la existencia humana. De ahí el misterio que subyace en el poema «Al amor»:

Un día para los hombres llegaste
Eras, quizá, la salida del sol.
Pero eras más el mar, el duro, el terso, el transparente,
amenazante mar que busca orillas,
que escupe luces, que deja atrás sus peces sin espinas
y que rueda por los pies de unos seres humanos,
ajeno al dolor o a la alegría de un cielo.

Llegaste con espuma, furioso, dulce, tibio, heladamente
ardiente bajo los duros besos
de un sol constante sobre la piel quemada.

El bosque huyó, los árboles volaron.
Una sombra de pájaros oscureció un azul intangible.
Las rocas se cubrieron con un musgo de fábula.
Y allá remotamente, invisibles, los leones durmieron.

Delicado, tranquilo, con unos ojos donde la luz
nunca todavía brilló,
ojos continuos para el vivir de siempre,
llegaste tus sin sombra, sin vestidos, sin odio.
suave como la brisa ligada al mediodía,
violento como palomas que se aman,
arrullador como esas fieras que un ocaso no extingue,
brillador en el día bajo un sol casi negro.

No, no eras el río, la fuga, la presentida fuga de
unos potros camino del Oriente.

Ni eras la hermosura terrible de los bosques.
Yo no podía confundirte con el rumor del viento sobre
el césped,
donde el rostro de un hombre oye a la dulce tierra.

Lejos las ciudades extendían sus tentaculares raíces,
monstruos de Nínive, megaterios sin sombra,
pesadas construcciones de una divinidad derribada
entre azufres,
que se quema convulsa mientras los suelos crujen.

Pero tú llegaste imitando la sencilla quietud de la
montaña.
Llegaste como la tibia plima cae de un cielo estremecido.
Como la rosa crece entre unas manos ciegas.
Como un ave surte de una boca adorada.
Lo mismo que un corazón contra otro pecho palpita.

El mundo, nadie sabe dónde está, nadie puede decidir
sobre la verdad de su luz.
Nadie escucha su música veloz, que canta siempre
cubierta
por el rumor de una sangre escondida.

Nadie, nadie te conoce, oh Amor, que arribas por
una escala silenciosa,
por un camino de otra tierra invisible.
Pero yo te sentí, yo te vi, yo te adiviné.

A ti, hermosura mortal que entre mis brazos
luchaste,
mar transitorio impetuoso mar de alas furiosas como
besos.
Mortal enemigo que cuerpo a cuerpo me venciste,
para escapar triunfante a tu ignorada patria.

Lo más relevante en el mundo poético de Vicente Aleixandre es la simbiosis que realiza entre vida y amor. La existencia parece brotar de ese sentimiento. En un verso suyo dirá:

amar, amar, ¿quién no ama si ha nacido?

Existe una irrefrenable vocación amorosa del corazón humano, ya que es el amor la única posible luz entre dos oscuridades, la del nacer y la del morir. Toda su obra tiene una poderosa vocación de luz, como dijimos, de afirmación final de la existencia humana.

En el escenario adánico, cuando el verbo brota, es porque antes ha nacido el sentimiento y con él la vida; porque alguien, cualquiera, ama. Esa palabra será ya eternamente sinónimo de vida, como dice en

LA PALABRA

La palabra fue un día
calor: un labio humano.
Era la luz como mañana joven; más relámpago
en esta eternidad desnuda. Amaba
alguien. Sin antes ni después. Y el verbo
brotó. ¡Palabra sola y pura
por siempre —Amor— en el espacio bello!

En una primera época de su obra, Vicente Aleixandre otorga al amor una dimensión universal; por eso los críticos se han referido a la proyección cósmica de ese sentimiento.

Como dice Carlos Bousoño, quizá su mayor crítico, hay una predominancia de lo elemental, como eje de un sistema de valores, lo que da como resultado una abundancia de imágenes telúricas que resultan ideales para ubicar al hombre natural.

Pero tanto esa Naturaleza como su habitante son productos de la creación intelectual de Vicente Aleixandre, y eso sucede como una especie de rechazo del mundo, como se ve claramente en una carta que le dirige a Dámaso Alonso refiriéndose a su libro *Sombra del paraíso.* Dice así:

«Estos poemas son visiones de aquel paraíso a que yo llamo juventud, pero que trasciende de una juventud personal para ser como la juventud del mundo. Y por eso yo siento que ese cántico mío no celebra lo que me rodea, sino el mundo para el que nací y en que no me hallo.»

En este mundo de amor el amante será el amador, participio activo de una dinámica de vida, y la pareja humana se transforma en eje y centro del Universo, como se afirma en el poema «Se querían»:

Se querían.
Sufrían por la luz, labios azules en la madrugada,
labios saliendo de la noche dura,
labios partidos, sangre, ¿sangre dónde?
Se querían en un lecho navío, mitad noche mitad luz.

Se querían como las flores a las espinas hondas,
a esa amorosa gema del amarillo nuevo,
cuando los rostros giran melancólicamente,
giralunas que brillan recibiendo aquel beso.

Se querían de noche, cuando los perros hondos
laten bajo la tierra y los valles se estiran
como lomos arcaicos que se sienten repasados:
caricia, seda, mano, luna que llega y toca.

Se querían de amor entre la madrugada
entre las duras piedras cerradas de la noche,
duras como los cuerpos helados por las horas,
duras como los besos de diente a diente sólo.

Se querían de día, playa que va creciendo,
ondas que por los pies acarician los muslos,
cuerpos que se levantan de la tierra y flotando...
Se querían de día, sobre el mar, bajo el cielo.

Mediodía perfecto, se querían tan íntimos,
mar altísimo y joven, intimidad extensa,
soledad de lo vivo, horizontes remotos
ligados como cuerpos en soledad cantando.

Amando. Se querían como la luna lúcida,
como ese mar redondo que se aplica a ese rostro,
dulce eclipse de agua, mejilla oscurecida,
donde los peces rojos van y vienen sin música.

Día, noche, ponientes, madrugadas, espacios,
ondas nuevas, antiguas, fugitivas, perpetuas,
mar o tierra, navío, lecho, pluma, cristal,
metal, música, labio, silencio, vegetal,
mundo, quietud, su forma. Se querían, sabedlo.

Dice Bousoño que el Amante es un héroe humano, que llamaríamos hegemónico; es el amante apasionado, pura emanación cósmica y parecido por eso al río o a la montaña.

En el poema que se acaba de escuchar, el verso final «Se querían, sabedlo», suena como un desafío al mundo circundante, sin amor, pues el hombre, al amar, recobra su ser esencial, se elementaliza y participa del universal acto erótico.

Ha dicho Vicente Aleixandre que «símbolo feroz y dulce de la muerte es el amor, por medio del cual puede sentirse la revelación, la luz cegadora, visita de lo absoluto». Pues el amor es también destrucción, pues el Amor es la fuerza que consiste en relacionar al amante con lo absoluto telúrico; porque el amor es un acto donde los amantes pierden sus límites para lograr la fusión total y pasar a integrar, aunque sea por un instante, la fuerza avasalladora del Universo. Es en ese sentido que amor puede ser destrucción. La O del título no es opositora, sino que une los dos conceptos.

Esos conceptos de Amor y Muerte están unidos desde el origen de toda la poesía occidental con la creación del mito de Tristán e Isolda.

El poeta ubica a sus amantes a través de diferentes instantes, que son distintas y sucesivas instancias de la Naturaleza universal.

Pero el Amor por la Naturaleza no tiene en Aleixandre un carácter hedonista; más bien se podría hablar de un panteísmo, pero con una profunda nota ética.

El Amor es una forma de unión, de acto solidario con el mundo que se da a través de sucesivas etapas. Primero se da la unión con la amada, luego con la creación entera, el cosmos, para arribar más tarde a la unión con la humanidad, a través del hombre en su individualidad.

Existe en el poeta una amorosa mirada por todo el Universo, desde los más amplios espacios cósmicos hasta el diminuto y humilde escarabajo. Ha sido Dámaso Alonso quien ha hablado de una especie de misticismo del Amor en Vicente Aleixandre, y esa actitud de amorosa mirada recuerda la de Santa Teresa.

Pero el poeta como creador es capaz de fundar el mundo a través de la palabra, y entonces es cuando nos da su versión del Paraíso, donde el amor es una dimensión más de ese Paraíso, como mito y como refugio ante la circunstancia que lo rodea.

El Paraíso es la creación de un mundo de amor que surge de una visión pesimista y no de la alegría. Por eso doblemente heroica y doblemente hermosa esta sombra, ya que no luz, del Paraíso. Este se percibe, y a nosotros sólo llega esa sombra y no su total luz.

Si bien se puede tomar como una evasión, ya que su publicación es de 1944, año de plena posguerra civil, esa evasión es una respuesta a su mundo y a su circunstancia.

Existe una nostalgia del amor como nostalgia de lo perfecto, de lo que podría o debería ser el mundo. Así lo muestra su «Ciudad del Paraíso».

Siempre te ven mis ojos, ciudad de mis días
marinos.
Colgada del imponente monte, apenas detenida
en tu vertical caída a las ondas azules,
pareces reinar bajo el cielo, sobre las aguas,
intermedia en los aires, como si una mano dichosa
te hubiera retenido, un momento de gloria, antes de
hundirte para siempre en las olas amantes.

Pero tú duras, nunca desciendes, y el mar suspira
o brama, por ti, ciudad de mis días alegres,
ciudad madre y blanquísima donde viví, y recuerdo,
angélica ciudad que, más alta que el mar, presides
sus espumas.
Calles apenas, leves, musicales. Jardines
donde flores tropicales elevan sus juveniles palmas
gruesas.

Palmas de luz que sobre las cabezas, aladas,
mecen el brillo de la brisa y suspenden
por un instante labios celestiales que cruzan
con destino a las islas remotísimas, mágicas,
que allá en el azul índigo, libertadas, navegan.

Allí también viví, allí, ciudad graciosa, ciudad honda,
Allí, donde los jóvenes resbalan sobre la piedra
amable,
y donde las rutilantes paredes besan siempre
a quienes siempre cruzan, hervidores, en brillos.

Allí fui conducido por una mano materna.
Acaso de una reja florida una guitarra triste
cantaba la súbita canción suspendida en el tiempo;
quieta la noche, más quieto el amante,
bajo la luna eterna que instantánea transcurre.

Un soplo de eternidad pudo destruirte,
ciudad prodigiosa, momento que en la mente de un
Dios emergiste.
Los hombres por un sueño vivieron, no vivieron,
eternamente fúlgidos como un soplo divino.
Jardines, flores. Mar alentando como un brazo que
anhela
a la ciudad voladora entre monte y abismo,
blanca en los aires, con calidad de pájaro suspenso
que nunca arriba. ¡Oh ciudad no en la tierra!

Por aquella mano materna fui llevado ligero
por tus calles ingrávidas. Pie desnudo en el día.
Pie desnudo en la noche. Luna grande. Sol puro.
Allí el cielo eras tú, ciudad que en él morabas.
Ciudad que en él volabas con tus alas abiertas.

Esa ciudad del Paraíso es y no es Málaga. Es algo más que un lugar geográfico localizado. Bien puede entenderse como la ciudad ideal, la del perfecto amor, que nostálgicamente el poeta ubica en su infancia. Allí no existe la precaria dimensión temporal del hombre, está más allá de lo humano. Por eso dice: «pero tú duras, nunca desciendes». Ese otro plano definitivamente superior en que la instala es el que le otorga una dimensión metafísica a la ciudad. Dimensión donde también cabe un clima de magia y una atmósfera de fantasía, mediante esas islas que navegan en plena libertad. Es un lugar cuyo origen no es humano, pues emerge de un Dios; vuela, se integra y confunde con el cielo para pertenecer, en forma definitiva, a una realidad más amplia y más alta que la sensible.

El Paraíso ideal es el de la Creación primitiva, el de la aurora virginal del mundo, donde prácticamente no existe el hombre real;

de ahí que quienes lo habiten sean esos míticos seres angélicos que él llama Criaturas de la Aurora y donde la virginidad de la creación se da en el éxtasis de la Naturaleza.

Pero el poeta cree permanentemente en el hombre y hay seres que sí pueden poblar su creado o evocado Paraíso, y son los seres elementales, puros, verdaderos, que él llama *Hijos de los campos:*

Vosotros los que consumís vuestras horas
en el trabajo gozoso y amor tranquilo pedís al mundo,
día a día gastáis vuestras fuerzas, y la noche benévola
os vela nutricia, y en el alba otra vez brotáis enteros.

Verdes fértiles. Hijos vuestros, menudas sombras
humanas: cadenas
que desde vuestra limitada existencia arrojáis
—acaso puros y desnudos en el borde de un
monte invisible— al mañana.
¡Oh ignorantes, sabios del vivir, que como hijos
del sol pobláis el día!

Musculares, vegetales, pesados como el roble, tenaces
como el arado que vuestra mano conduce,
arañáis a la tierra, no cruel, amorosa, que allí en
su delicada piel os sustenta.
Y en vuestra frente tenéis la huella intensa y cruda
del beso diario
del sol, que día a día os madura, hasta haceros oscuros
y dulces
como la tierra misma, en la que, ya colmados, una
noche, uniforme vuestro cuerpo tendéis.

Yo os veo como la verdad más profunda,
modestos y únicos habitantes del mundo,
última expresión de la noble corteza,
por la que todavía la tierra puede hablar con palabras.

Contra el monte que un lujo primaveral hoy lanza,
cubriéndose de temporal alegría,
destaca el ocre áspero de vuestro cuerpo cierto,
oh permanentes ojos de la tierra crasa,
donde lentos os movéis, seguros como la roca misma
de la gleba.

Dejad que, también, un hijo de la espuma que bate
el tranquilo espesor del mundo firme,
pase por vuestro lado, ligero como ese río
que nace de la nieve instantánea y va a morir al mar,
al mar perpetuo, padre de vida, muerte sola
que esta espumeante voz sin figura cierta espera.

¡Oh destino sagrado! Acaso todavía
el río atraviese ciudades solas,
o ciudades pobladas. Aldeas laboriosas,
o vacíos fantasmas de habitaciones muertas:
tierra, tierra por siempre.

Pero vosotros sois, continuos,
esa certeza única de unos ojos fugaces.

y que constituye un verdadero anticipo de su piadosa visión del hombre en su dramática dimensión real y social.

Lo humano se da identificado con la Naturaleza o proyectado por ella. Así se percibe a esos «hijos de los campos» o a otro elemento humano que aparece como

un muchacho desnudo cubierto de vegetal alegría

Dice Leopoldo de Luis que *Sombra del Paraíso* es un libro triste, pues es la elegía de una frustración: lo que el hombre no llega a ser en un mundo hermosísimo. Es la voz de un solitario, un exiliado en su propia tierra. Cuando casi todos sus compañeros de generación se habían exiliado o estaban muertos, como Federico García Lorca, él recreaba un mundo ideal, un cómo debería ser el mundo.

Vicente Aleixandre forma la contrapartida de la España peregrina, aquella en la que continuaron trabajando duramente y que el crítico ha llamado la España silenciosa.

El humanismo que se vislumbra en el final de *Sombra del Paraíso* se plasmará nítidamente en su obra posterior.

Dámaso Alonso sostiene que el libro mencionado es un libro de aspiración y de nostalgia, no de realidad. Un libro, diría yo, de ilusión, como la ilusión de todos los seres que aspiran a otra realidad más noble, como el Quijote, o aún también la ilusión de un Sancho o una Teresa Panza.

Pero si el amor es una proyección del Paraíso, también es una forma simulada de la plenitud. Al comprobar esto no hay en el poeta desesperación, sino serenidad. Pues si el amor es efímero o insuficiente, de todas maneras sólo este sentimiento redime al hombre de la miseria y sequedad de este mundo.

Por eso la fusión de nuestro ser con la tierra, si bien entronca con la idea de la desintegración del ser por el amor, como proclamaba en *La destrucción o el amor,* constituye la única posibilidad de la total realización del ser, pues todo lo demás son insuficientes,

aunque estimulantes y vivificantes simulacros. Así lo dice en «No basta»:

Pero no basta, no, no basta
la luz del sol, ni su cálido aliento.
No basta el misterio oscuro de una mirada.
Apenas bastó un día el rumoroso fuego de los bosques.
Supe del mar. Pero tampoco basta.

En medio de la vida, al filo de las mismas estrellas,
mordientes, siempre dulces en sus bordes inquietos,
sentí iluminarse mi frente.
No era tristeza, no. Triste es el mundo;
pero la inmensa alegría invasora del universo
reinó también en los pálidos días.

El cielo alto quedó como vacío.
Mi grito resonó en la oquedad sin bóveda
y se perdió, como mi pensamiento, que voló desha-
haciéndose,
como un llanto hacia arriba, al vacío desolador, al
hueco.

Sobre la tierra mi bulto cayó. Los cielos eran
sólo conciencia mía, soledad absoluta.
Un vacío de Dios sentí sobre mi carne,
y sin mirar arriba, nunca, nunca, hundí mi frente en
la arena
y besé sólo a la tierra, a la oscura, sola,
desesperada tierra que me acogía.

Todavía quisiera, madre,
con mi cabeza apoyada en tu regazo,
volver mi frente hacia el cielo
y mirar hacia arriba, hacia la luz, hacia la luz pura,
y sintiendo tu calor, echado dulcemente sobre tu
falta,
contemplar el azul, la esperanza risueña,
la promesa de Dios, la presentida frente amorosa.

¡Qué bien desde ti, sobre tu caliente carne robusta,
mirar las ondas puras de la divinidad bienhechora!
¡Ver la luz amanecer por Oriente, y entre la aborras-
cada nube preñada
contemplar un instante la purísima frente divina destellar,
y esos inmensos ojos bienhechores
donde el mundo alzado quiere entero copiarse
y mecerse en un vaivén de mar, de estelar mar entero,
compendiador de estrellas, de luces, de soles,
mientras suena la música universal, hecha ya frente
pura,
grandioso amor, luz bella, felicidad sin bordes!

Así, madre querida,
tú puedes saber bien —lo sabes, siento tu beso secreto
de sabiduría—
que el mar no baste, que no basten los bosques,
que una mirada oscura llena de humano misterio,
no baste; que no baste, madre, el amor,
como no baste el mundo.

Madre, madre, sobre tu seno hermoso
echado tiernamente, déjame así decirte
mi secreto; mira mi lágrima
besarte; madre que todavía me sustentas,
madre cuya profunda sabiduría me sostiene ofrecido.

El poeta ve el amor posible en esa integración con la tierra mítica, con *Gea,* pero también nos dice de su insaciable sed de absoluto, de pureza, y siente que nada puede mitigar esa sed, ni aun los efímeros destellos del amor ni el nostálgico, luminoso paraíso.

Esa madre invocada en el poema puede señalar a la vez un anhelo permanente de regreso a la tierra, madre mítica, pero también puede, a través de esa asordinada queja, una muestra del desvalimiento y permanente orfandad del hombre en tanto permanezca encerrado en los límites de su egoísta individualidad. El hombre alcanzará su reconocimiento, dice Vicente Aleixandre en el «nosotros», y para el nosotros es previo esa pareja humana que se transforma en intemporal y eterna. Dice:

sobre un fondo purísimo de silencio absoluto
la pareja en la noche
aquí está o aquí estaba o estará o aquí estuvo

La obra poética de un autor genuino se va ampliando y modificando y forman las sucesivas etapas un todo orgánico, con sus inevitables cambios, ya que esto no significa en modo alguno la simplicidad de la línea recta, ya que el artista, como el hombre que es, ha de registrar los vaivenes de la historia en que vive y los de su propia historia.

Es bajo este aspecto que vemos evolucionar y proyectarse la idea vertebral que sustenta la obra de Aleixandre: el amor.

En aquella primera época que llamamos del amor cósmico, el poeta veía al hombre, es decir, al amante como parte integrante de la naturaleza amorosa. Por eso los únicos seres cercanos a la perfección, sostiene Bousoño, eran los seres elementales, como aquellos «hijos de los campos» o como los amantes.

Pero desde el libro *Historia del corazón* el poeta se entrega a contar la historia sencilla y mínima del hombre en su real dimensión, ya no la cósmica ni la paradisíaca, sino la cotidiana, donde el amor sufre la dualidad dramática de su posibilidad e imposibilidad en el plano puramente humano, como vemos en «Mano entregada»:

Pero otro día toco tu mano. Mano tibia.
Tu delicada mano silente. A veces cierro
mis ojos y toco leve tu mano, leve toque
que comprueba su forma, que tienta
su estructura, sintiendo bajo la piel alada el duro
hueso
insobornable, el triste hueso adonde no llega nunca
el amor. Oh carne dulce, que sí se empaña del amor
hermoso.

Es por la piel secreta, secretamente abierta, invisiblemente entreabierta,
por donde el calor tibio propaga su voz, su afán dulce,
por donde mi voz penetra hasta tus venas tibias,
para rodar por ellas en tu escondida sangre,
como otra sangre que sonara oscura, que dulcemente
oscura te besara
por dentro, recorriendo despacio como sonido puro
ese cuerpo, que ahora resuena mío, mío poblado de
mis voces profundas,
oh resonado cuerpo de mi amor, oh poseído cuerpo,
oh cuerpo sólo sonido de mi voz poseyéndole.

Por eso, cuando acaricio tu mano, sé que sólo el
hueso rehúsa
mi amor —el nunca incandescente hueso del hombre—.
Y que una zona triste de tu ser se rehúsa,
mientras tu carne entera llega un instante lúcido
en que total flamea, por virtud de ese lento contacto
de tu mano,
de tu porosa mano suavísima que gime,
tu delicada mano silente, por donde entro
despacio, despacísimo, secretamente en tu vida,
hasta tus venas hondas totales donde bogo,
donde te pueblo y canto completo entre tu carne.

La morosidad, la lentitud del ritmo del poema, son expresivas de la dificultad del definitivo y posible encuentro humano, aunque cuando éste parece producirse el poeta prorrumpirá en alborozado canto.

Frente a esa dificultad, Vicente Aleixandre muestra la otra, quizá única posibilidad del amor, y es su dimensión universal, donde el hombre, para reconocerse y encontrarse, habrá de fusionarse con su especie, con la entera Humanidad en actitud de abierta solidaridad

social. Esa unión puede tener un símbolo: «la amada», símbolo de la «compañía» del humano apoyo frente al desamparo, la desazón y el esfuerzo heroico del cotidiano vivir, dirá Bousoño. Esa «amada» se proyecta, ampliándose hasta abarcar la Humanidad toda, como vemos en el poema «En la plaza», de *Presencias*, donde el amor alcanza una dimensión casi evangélica:

Hermoso es, hermosamente humilde y confiante,
vivificador y profundo,
sentirse bajo el sol, entre los demás, impelido,
llevado, conducido, mezclado, rumorosamente arrastrado.

No es bueno
quedarse en la orilla
como el malecón o como el molusco que quiere calcáreamente imitar a la roca.
Sino que es puro y sereno arrasarse en la dicha
de fluir y perderse,
encontrándose en el movimiento con que el gran corazón de los hombres palpita extendido.

Como ése que vive ahí, ignoro en qué piso,
y le he visto bajar por unas escaleras
y adentrarse valientemente entre la multitud y
perderse.

La gran masa pasaba. Pero era reconocible el diminuto corazón afluido.
Allí ¿quién lo reconocería? Allí con esperanza, con
resolución o con fe, con temeroso denuedo,
con silenciosa humildad, allí él también
transcurría.

Era una gran plaza abierta y había olor de
existencia.
Un olor a gran sol descubierto, a viento rizándolo,
un gran viento que sobre las cabezas pasaba su mano,
su gran mano que rozaba las frentes unidas y las
reconfortaba.

Y era el serpear que se movía
como un único ser, no sé si desvalido, no sé si poderoso,
pero existente y perceptible, pero cubridor de la
tierra.

Allí cada uno puede mirarse y puede alegrarse y
puede reconocerse.
Cuando, en la tarde caldeada, solo en tu gabinete,
con los ojos extraños y la interrogación en la boca,
quisieras algo preguntar a tu imagen,

no te busques en el espejo,
en un extinto diálogo en que no te oyes.
Baja, baja despacio y búscate entre los otros.
Allí están todos, y tú entre ellos.
Oh, desnúdate y fúndete, y reconócete.

Entra despacio, como el bañista que, temeroso, con
mucho amor y recelo al agua,
introduce primero sus pies en la espuma,
y siente el agua subirle, y ya se atreve, y casi ya se
decide.
Y ahora con el agua en la cintura todavía no se confía.
Pero él extiende sus brazos, abre al fin sus dos brazos
y se entrega completo.
Y allí fuerte se reconoce, y crece y se lanza,
y avanza y levanta espumas, y salta y confía,
y hiende y late en las aguas vivas, y canta, y es joven.

Así, entra con pies desnudos. Entra en el hervor,
en la plaza.
Entra en el torrente que te reclama y allí sé tú mismo.
¡Oh pequeño corazón diminuto, corazón que quiere
latir
para ser él también el unánime corazón que le
alcanza!

La aceptación de lo transitorio del hombre no cae en la inacción ni provoca la desesperación, sino que lanza un llamado para lograr con esfuerzo una nueva perspectiva moral sobre la realidad social y humana.

En esa amada mítica, en el amor al hombre universal, Aleixandre ha de encontrar una nueva posición decididamente ética en su poesía. Esta nota moral que introduce en su obra, sin llegar a ser nunca una poesía decididamente religiosa, está dada por la piedad.

La visión del hombre por el poeta es triste, pero ahora llena de una honda piedad, como lo demuestra un poema dedicado a un hombre cualquiera, un albañil caído desde un andamio y muerto por el accidente. Pero a ese hombre lo ha bautizado, lo individualizó, le ha dado un nombre: se llama *Fco. López* y ha ingresado a la inmortalidad del arte.

Este albañil subiera a algunas obras:
trepó ligero casi con sus alas,
alas de cal volando pobremente.
Un aire en polvo caé, y es un silencio.
Francisco López, en la noche en sombra,
duerme o descansa. Urgida el alba llega.
El se levanta opaco en zona oscura.

y cuando el sol despierta él está arriba.
Arriba en el tablón que vuela incierto,
o un pie a disgusto que se posa en blanco.
Mientras los brazos altos ahora enlucen
esa pared o límite a una vida.

Agua sin sueño, en cubo, pesa. El filo...
El pie es su yerro. El cuerpo, brusco, abátese,
¿Las alas? Ah, las alas. No se abrieron.
El cuerpo en tierra, en rojo y blanco, queda.

Pienso que la nota más honda de piedad es aquella que siente el poeta hacia los seres anónimos, los grises sin historia, los que pasaron nada más por la vida, por o, igualmente fueron hombres y por eso mismo dignos, como se afirma en «Sin nombre»:

La historia a veces calla
los nombres. El que prendió aquel fuego.
La niña que se murió
en la ciudad desierta.
Aquel viejo gastado,
afligido, que lo dio todo,
pero acabó como un pábilo oscuro.
—Ni el humo viose entonces—.
El de la pana triste. O aquella gallarda muchacha,
con la flor en el pelo, negro los ojos, la canción
abriéndose;
natural de aquel pueblo:
andaluza. Fue en Palma,
Palma del Río o Alhaurín, o fue en Arcos.

No, no quedan los nombres.
Unos tienen leyenda. Otros son sólo el viento,
y en él el polvo mismo que se incorpora un día
en nuevos cuerpos bellos, o en el mar va a perderse.

Estos los solitarios, aquéllos los unidos en una voz
o un cántico.
Los que mueren mirando
por vez primera el orbe,
apenas una boca: la de la madre, o un pecho:
el seno que ellos toman para vivir, y mueren.
Y el que muere ancianísimo,
que es apenas, también, recién llegado e ido.
La vieja de haldas fuertes.
La de la espuma en ropas,
volante; el aire es ella, y también cual el aire.
El recio trabajando
con su mano de tierra, un instante hecha humana,
para pronto sembrarse.

El anónimo puro
que al morir se diría
que se reintegra al seno
de los demás, que siguen.

Seguir. Mas todos siguen. Continuidad sin meta.
Ella, la fiel muchacha,
el niño ido, el héroe
por vivir, el fiel muerto.
La luz, la luz borrando los nombres, más piadosa
que la memoria humana.

La historia a veces calla
los nombres. El que prendió aquel fuego
Quien lo apagó. El amante.
Quien nunca amó. Aquel viento.
En él, siempre invisible, las nubes van volando.

Ese sentimiento de piedad hace que sienta al hombre, a pesar de sus miserias, ubicado en una posición de noble dignidad, y eso lo vemos en una mirada retrospectiva.

En el hombre existe, para Vicente Aleixandre, una condición esencial que es la base de su dignidad: es el sentimiento de la libertad, de esa libertad interior que le permitió continuar escribiendo durante los duros años de la posguerra civil española.

Ese sentimiento de libertad aludido lo proyecta en la historia de una ciudad: la mítica «Numancia», que heroicamente resistió a los romanos.

A una ciudad resistente.
Ruinas de Numancia.

I

En esa ciudad muerta hay polvo vivo.
A nivel de la tierra pasa el frío.

II

¡Oh, ciudad sumergida en el silencio!
Todas las casas llegan a los cielos.

III

Entre columnas que no existen yacen
idos y puros todos los amantes.

IV

Son los guerreros un fragor de espadas.
Música eterna en una noche blanca.

V

¿Duermes, doncella? Oh, no, nada se pierde.
Pensada sólo, tu pupila es verde.

VI

Oh, majestad de ese clamor completo.
Fiera ciudad sobre un perpetuo cerro.

VII

La piedra monda. Apenas una losa.
Numancia pronunciada, erguida, sólida.

Pero también la ve en un hombre y en un hombre de letras: en ese maravilloso Lope de Vega, emblema de libertad tanto en su vida como en su obra; Lope libre, que es Lope vital, Lope feliz, conciencia erguida de la libertad («Lope en su casa»).

III

Aquí el hogar, el hierro. Las trébedes. Ahí suena
la tabla. Los colgados vestidos. La frazada
que da aún calor. Miradlos: son los juguetes niños,
la manecita en bronce. Está el velón. Más lunas...
La libertad fue amor y redundó en prisiones.
Preso es o libre un hombre según su ánima dígale.
En sus cadenas suelto forjó el destino haciéndose
quien entre muros siempre vivió, venció: entregóse.
Libertad más que amor fue Lope, y así brilla
perpetuamente libre: más libre hoy hace al hombre.

Por eso podemos pensar que en la poesía de Vicente Aleixandre se respira un aire de fe, de profunda fe en el hombre, en el sobrevivir del hombre, más allá del afanoso esfuerzo de su quehacer diario.

Esa fe está dada por un canto elegíaco, pero no dramático, hacia la juventud. La juventud es la vida, como dice en los *Poemas de la consumación,* escritos al filo de sus setenta años.

Dice en «No lo conoce», de *Poemas de la consumación:*

La juventud no lo conoce, por eso dura, y
sigue
¿Adónde vais? Y sopla el viento, em-
puja
a los veloces que casi giran y van, van con el
viento,
ligeros en el mar: pie sobre espuma.

Vida. Vida es ser joven y no más. Escucha,
escucha... Pero el callado son
no se denuncia
sino sobre los labios de los jóvenes.
En el beso lo oyen. Sólo ellos,
en su delgado oír,
pueden, o escuchan.
Roja pulpa besada que pronuncian.

La juventud es la vida, pero la vida es el hombre, que aun después de muerto permanece, porque su paso lo grabó el poeta, y desde la oscura tierra ha de producirse como una especie de nuevo nacimiento.

Es el hombre al que canta en esencia, más allá de sus circunstancias, pero, con sus circunstancias, más allá de su miseria y su precariedad; pero también con su precariedad y su miseria, con su dimensión finita, pero a la vez infinita por su propia inamovible condición y dignidad humanas.

JORGE ARBELECHE

Germán Barbato 1363. Apto. 406
MONTEVIDEO
(Uruguay)

EL AFAN DE RECORDAR

ESCENIFICACION

El terco quehacer de la memoria, y sin confabulación de misterios, la palabra heredada y situada por voluntad propia en retratos precisos, encuentros de una presencia amiga, eres eco de tus amigos, incluso eco de los demás, una orientación que agrupa lo anónimo y lo añorado, paisajística que es muy tuya, la hora llegada en su desafío, vivir en lo esencial, aledaños de sentimientos y de sensibilidad, la obstinación de la conciencia que rehúye la facilidad, la poesía con burbujas, una tensión en los recuerdos, el poeta con la convicción de amistades compartidas, el poeta en su necesidad de recordar. En realidades y azares, aunque alejándose la palabra de vallados subversivos, y es tu autenticidad, es tu mirada sin máscara, Vicente Aleixandre o las pulsaciones íntimamente relacionadas con la emoción de estrechar la mano amiga y querer evocarla después. Verdades fluyentes, y no en riada, sino en gratas aguas expansivas. Desde tu centro focal venoso y radiante, hacia fuera, siembra con el arte de lo radiante, tus caminos memorísticos, tu fiel fuerza de surcos y tejidos, irrigación de tu sangre ejemplarizada y solidaria en hondísimas comprensiones. Ojos que calan en zarzales oscuros del vivir y soñar, ojos que se cuelan por rendijas y resquicios de lo biográfico. Vida y obra, lentísimo caminar de poesía confortadora, aleccionadora. Los retratos llevan orla civil, llevan nombre adecuado, y sabemos reconocer a quien se nos describe, no surgen interpretaciones, comunicativa voz de las claridades sabidas y recordadas, siempre topaste con corazones del soñar hermoso, siempre supiste encontrarte con poetas y escritores, a todos ofreciste la pasión de existir y de escribir, sin destrucción y sin ruinas, fuiste y eres luz en las sombras del paraíso, el dominio aunque vasto no ahoga a nadie, no asfixia nunca, memoria de los sentimientos y pese a haber historias dolorosas no se aprieta hasta la muerte, hay invasión de maravillosos soles, memoria que nos ofreces que filtra escenas y silue-

tas, que se vuelve conductora de las descargas eléctricas de la aventura problemática del quehacer poemático. Tú y tus horizontes, la unitaria visión que se reparte en mil añicos, espejo con buenas proyecciones, palabra poética que recuerda y lo pregona sin espejismo alguno. Semblanzas incluso apasionadas en su rotundo tiempo de veracidad, amor humanista el tuyo, y con lo humano por bandera a los cuatro vientos. Tu sentido del mundo, tu acierto de interioridades al darle al hombre valoración permanente del cuerpo y de la amanecida, al hombre le das simbólica energía como medida de todo y de todas las cosas, tensión y hasta patetismo en tanto afán de recordar. La experiencia y el conocimiento en la limpidez de las miradas analizadoras. Es susurro o franco diálogo, pero nunca se alcanzan los extravíos del grito. Voz pese a todo con sus templanzas y desasosiegos, poeta sitiado y situado con sus recuerdos. Grupos generacionales, visitas, conversaciones, los amigo en tu casa de Welintonia, en el número 3, y que tantos y tantos dibujan en sus añoranzas. A todos acogiste, a todos hablaste, y a algunos recuerdas en páginas de encuentros y de retratos. Lo claro y lo oxidado con la guerra por medio. Un panorama indispensable el de tu sensibilidad acechadora de vida y sueños. Porque refulge un ámbito problemático siempre. En todo y en todos. No la piedra muerta de los bodegones en pintura, sino radicales naturalezas vivas con flores y cardos, con árboles y cerros rapados, una geografía dimensional que conoces y cultivas con amor. La predilecta intuición de la memoria, la hermosa proyección de lo expresivo. Digámoslo en delicada palabra coral:

El ojo reluce y ama: aséstase.

Visitas siempre de poesía y amistad. La mirada certera y expresando, y pintando y esculpiendo, Vicente Aleixandre que tanto recuerda y muy fielmente. Evoca:

Muy cerca está y le veo.

Aquí, allí, ahora, antes, siempre, la promesa realizada, afirmación cumplida, humanas fronteras del hombre-poeta, intensificación del recuerdo, la atmósfera aleixandriana tan suya y tan de todos, tan honda y tan solidaria.

IR HACIA ADENTRO

Adentrarse, no quedarse a la expectativa, fuera, ir hacia lo más hondo, hacia adentro, el poeta con sus coordenadas de constante exigencia, saber, mirar, recordar, el tiempo de la palabra escudriña-

dora, vida y poesía que transcurren en alianza y armonía, una interdependencia de estampas del corazón, dominio de vastedad y de otredad, la raíz de uno mismo, «este que aquí miráis / sus ojos abre» (perfil dámaso-alonsiano) y es luz que se cuela, avidez en el retrato, lo que espontáneamente es siempre estreno aunque haya etapas pasadas, el camino y no el cuento de nunca acabar, adentrándose se acerca la poesía a un vivir sin olvido, un «Cumpleaños» vicentealeixandriano, con atisbos del autorretrato sucesivo, prolongación de miradas, ese ir siempre hacia dentro, los años considerados como un punto de vista desde donde se domina el panorama, y lo así visto y así sentido acopla otras aproximaciones, alcanzándose la autobiografía más expresiva, años que van anudándose hasta llegar a ser la propia figuración del poeta:

Ellos son la larga historia de mi vivir.
....
Más cuentas, más eslabones duros, más hierro frío.
La rebelión de los músculos.
Pero el corazón, encendido y cursivo,
y como un esfuerzo victorioso el vivir, el continuar
y el estremecerse.

Sopesar, con el terco afán de los recuerdos, estar en todo, eslabones de la cadena del existir y del soñar, imposible es que haya linderos y prohibiciones, alma en plenitud y asimismo completa, anhelo vivo del poeta, alma suya,

Resultada, dentro del pecho, puesta delante como una vida,
en redondo como el universo... (1).

Umbrales de bibliografía, un poeta en su universo redondeado, cosmogonía de mundos caóticos y desordenados y, asimismo, la variedad del bosque de homogeneidad hirviente de la vida. Sensibilidad sabia y autodidacta a fuerza de intuición, ramalazos que van al meollo de la autenticidad. ¿Caben las normas de una geometría tajantemente armónica y melódica, pero en una dirección única y dominadora? No hay moldes en exclusiva. Lo importante es el hervor. Ahí reside la esencialidad. Dentro del tiempo de crisis, dentro de las voces que cantan y se responden como trinos de pájaros en primavera, gozosa angustia y gozosa espera, inquietud fecundadora. Los años, eslabones, la lenta y larga historia. ¿Por qué el poeta iba a intentar destruir lo que, fatalmente, se autodestruye y en niveles de horizontes insospechados? Acaso manchas y tatuajes, la desnudez del

---

(1) En *Retratos con nombre.*

pecho al igual que una playa desértica. Desnudez, en ansia de ocupación, el hombre invadido, la memoria habitada. Afán de verse y hablarse, conocimiento en diálogos de comunión y escena social, el poema con amistades que se concentran de modo oscilante en las capas sensibles del poeta, cielo y océano y también la hierba de lo esperanzado por días y sendas que nunca cesan de vibrar metamorfoseándose. ¿Con adornos o afeites de reminiscencias morfológicas o trascendentales? No es eso ni mucho menos, sino gestos y acciones de la gesta del amor, la hermosa y preocupante realidad que siente y ama y sueña y combate. Ternura del dramatismo comunicativo. Pasión que escoge sus paisajes humanos. Se necesitan todas las cuerdas de la guitarra, sin lamentos, para el sonido musical anhelado, individual y universal. Vicente Aleixandre en sus poemas unitivos con savia de recuerdos. A eso le llamo latido compartido, respiración en convergencia. Y así es la madurez histórica del poema, la situación temporal y unitiva de las estrofas. Lo veo en la intensa fulguración que se muestra en la obra aleixandriana. Luz decantada, claridad depositada. Acendradamente. Sin tapujos. Sobre todo, cuando se trata de evocar ausencias o de ser eco dialogal de presencias queridas. Los poetas. Poetas en el poeta. El poeta con sus poetas. De dentro y fuera. Como es la resonancia de Paul Eluard, en «Voz lejana»:

Callad. Las calles lentas van despacio hacia las sombras.
Las quejas como besos en lo oscuro se rompen.

Pero fue más: una ira, una cólera, o un orden.
Un orden soberano como en la mar las olas (2).

Instantaneidad de la duración, lo efímero a través de sus pliegues de mármol. Inalterable luz de la sangre que se escapa, de la vida que es incendio, de la palabra que arde, de la historia que se quema. Un instante, o la eternidad. Voz de vida y muerte en los capiteles del mundo poemático. Ser, no ser, relacionarse. No se vaya más lejos, porque acude con explicaciones lancinantes eso de tanto monta y monta tanto. Ley de la sensibilidad que alumbra y acoge suavemente al vivir malherido de otras sensibilidades. Memoria, recuerdos, mutaciones, resonancias, proyecciones. «Y aunque hayamos olvidado aquellas palabras y hayan desaparecido hasta su sabor y significado, guardamos viva aún la sensación de unos minutos de tal modo plenos que fueron tiempo desbordado, alta marea que rompió los diques de la sucesión temporal. Pues el poema es vía de acceso

(2) Cfr. *Retratos con nombre.*

al tiempo puro, inmersión de las aguas originales de la existencia. La poesía no es nada, sino tiempo, ritmo perpetuamente creador» (3).

El poeta, quiérase o no, al margen de la comicidad, zarandeado siempre por las tensiones y agresiones del tiempo de vivir y soñar, nube o gaviota, ancla o extraviado andar, los ojos y la esperanza dolorida; sin embargo, con delicadeza va emergiendo una constante:

tengo mi corazón doloroso aquí fuera (4).

Texto homenajeador, conmovedora temática, el poeta en capacidad disponible de ternura, la poesía con espadas y asimismo con historias activas del corazón, protagonista en busca de efusión porque se lo pide su latido vital, comunidad que rompe soledades, comunicativa y comunicada verdad, garganta llameante y desnuda, materia humana y humanísima, tajante exclusión de la mudez, el poeta que se aleja de lo sobornable y cercenado, «servir: la única libertad de la poesía» (5), la insistencia de la emoción y, por qué no, de la belleza que a raudales se manifiesta en y fuera de nosotros, llanto y canción, «Fuente de amor, fuente de conocimiento; fuente de iluminación, fuente de descubrimiento; fuente de verdad, fuente de consuelo; fuente de esperanza, fuente de sed, fuente de vida. Si alguna vez la poesía no es eso, no es nada» (6).

Plenitudes con la imantación de la memoria, dar nombre de pila y apellidos a los recuerdos, obstinarse en ello, y ése es el itinerario de lo aleixandriano. No por mera característica de la retrospectiva, no por superficialidad, sino por amor, por adhesión y defensa de las múltiples significaciones de la comunicación y consumación del corazón en tensa historicidad. Es la certeza del acto creativo del poema:

Para ti, hombre sin deificación que, sin quererlas mirar,
estás leyendo estas letras.
Para ti y todo lo que en ti vive,
yo estoy escribiendo (7).

Nacimiento primero y último, conservación de recuerdos, impregnación sensible de las aventuras del tiempo activamente sentido y respirado, evocar, situabilidad de recepciones de cuanto existe en vida y ensueño, la palabra temporal y abarcadoramente persistente. El poeta, manantial de recuerdos. Vicente Aleixandre sin comodidades fáciles, en entrega a cuanto fluye y con anhelos de retención, arraigán-

(3) Cfr. Octavio Paz: *El arco y la lira*, p. 26, Fondo de Cultura, México, 1956.
(4) Cfr. el poema «Madre, madre», de *Espadas como labios*.
(5) Cfr. *Poesía, moral, público*, 1950, prosa aleixandriana (p. 1575, *OC*, Aguilar, 1968).
(6) Cfr. *Poesía, moral, público*, 1950, prosa aleixandriana (p. 1580, *OC*, Aguilar, 1968).
(7) Cfr. el poema «Para quién escribo», de *En un vasto dominio*.

dolo todo, acunándolo con sus zozobras surgidas del puro estímulo comprensivo y solidario. La memoria de las emociones. Pero completándose con la lucidez y el misterio de la responsabilidad poemática. A sabiendas de que todos los paisajes ofrecen soles y sombras, temblor indispensable del poema, hervor al que ya aludí y nos estremece apasionadamente, música del corazón nunca olvidadizo. Con borbotones y tormentas. De lo contrario, es como flor ajada en los altares, rosa marchita y con pétalos que se deshojan en esos retablos barrocos y dignos y durables y deliciosos (y añádase lo que se quiera en retahíla adjetival de complacencia) del tiempo malheridor de sentimientos y palabras.

Encuentros, la mirada acogedora, la interrogación del acercamiento, vienes y voy, hacia vosotros acudo porque oigo y obedezco a las llamadas, encontrarse, desearse, dialogar, puentes de una emoción continuada o de un cuaderno siempre abierto, fraternización, expresarse desde la hondura del pozo, desde la desnuda raíz de la garganta. Los acentos del vocativo en amigos y hermanos, eslabonamiento consciente y rabiosamente buscado y proseguido, tenaz historia de los intercambios caminados y anónimamente vividos. Recordar, sumirse en realidades de entender y ver, aquello de que: «El poeta formula con su obra una pregunta. A veces, no la contesta nadie; a veces, sólo un hombre: cada lector puede ser una respuesta al poeta. Pero la poesía es siempre multitudinaria en potencia. Yo he preferido dirigirme a todos, incluso a los que no me leen», frases de intencionalidad creativa dichas por Vicente Aleixandre al hablársele de su Premio Nobel, en 1977. Multitud del quehacer poemático, pregunta y respuesta, diálogo con interpenetraciones, eternidad de la memoria. Afanes de hallarse en sí mismo y en los demás, ejemplaridad de no apartarse de la problemática colectiva y universal. Al recordar, el poema se vuelve aplicación testimonial de los hombres. En el poema, aleixandrianamente, se condensan los corazones, se actualizan sus trayectorias.

Las heridas del tiempo, estrellas o espinas, indagaciones en la oscuridad, un temblor en la búsqueda, y va emergiendo la acción de memorizar, hay verbos en pretérito indefinido, tiempo que fluye y se escapa, cabe apresarlo, conviene detener el vuelo hacia comarcas borrosas, el tiempo de los recuerdos, tras las preguntas el eco y es casi reguero de lo que camina, estela en las olas de la tierra y del mar, «yo vi», o «quién miró, o «quién vio», formas verbales que ansían asentarse en la sensibilidad feraz de los sueños, que añoran situarse en las arboledas siempre verdes de la presencia, y es como el amor

en sus horas de imperativo mediodía, verticalidad sin sombras desdibujadoras, riqueza del sentir y del relacionarse, un poeta para la lucidez de las conversaciones, despiertas andan las venas comunicantes, se aquieta o se excita la sangre, palabra mortal pero imperecedera, amor y dolor del poema, espejo y meta del poema, ardiente horizonte de los recorridos más normales y, en fin de cuentas, una rotunda soberanía:

... Esa luz que en el mundo
no es ceniza última,
luz que nunca se abate como polvo en los labios,
eres tú, poeta, cuya mano y no luna
yo vi en los cielos una noche brillando (8).

Vicente Aleixandre con amanecidas y noches, él que vio la mano escritora y con destellos, el poeta tenía que decírselo, y, asimismo, vocearlo a los demás. Luz ganada y no perdida, luz vencedora y no derrotada, luz del mundo, la perpetua manifestación de la memoria, pese a su sustancia mortal y rosa, ígnea.

En zozobrar oscilante, ritmo de recuerdos, el amor (calándose en realidades y misterios) y la actividad poemática (como insobornable actitud humana, siempre libertad inicial y definitiva) son señas de identidad del poeta, su retrato más cabal. Intuyen su necesidad vital y creativa, amor y poesía como riendas de la sensibilidad aleixandriana, y que van conduciendo a su quehacer poemático por peligros y memorias y hermosuras. El poeta se asoma y se adentra en territorios de todos, se estrechan manos y se yerguen amistades y enemistades, poema en rabiosa escena y en jubilosa voz hímnica monteverdiana, el poeta con siglos de preguntas y ansiedades tiene que expresarse y moldearse con su corazón y con su edificación social esperanzada. Intentando defenderse, en definitivas consecuencias. Ahí se observa su «diferenciada individualidad». Al igual que la herencia de los sucesivos estados de vivir y soñar hipotéticamente posibles y solidariamente habitables y realizables, el poeta se incorpora a su tiempo, lo sostiene en vilo en recuerdos, y es que «al vivir su vida, está viviendo la vida de un hombre, pero también la vida del hombre», tiempo hondo y afectivo, lo que no se borra y sí se hereda, a sabiendas de un poematizar luminosamente o, acaso, oscuramente (ambas verdades son «caras» de la misma medalla, sin distinguirse cara y cruz), camino entre infinitivos de constante significabilidad: vivir, amar, sufrir, gozar, soñar, luchar, morir. Lo aleixandriano en sus propias palabras, reguero que se une a cuanto an-

(8) Cfr. el poema «El poeta», de *Sombra del paraíso*.

tecede: «El poeta es el hombre. Y todo intento de separar al poeta del hombre ha resultado siempre fallido, caído con verticalidad. Pues que del poeta, en último término, acaso no se pueda ciertamente decir, con verdad que debiera ser obvia, sino que es del hombre que además de ser hombre fuera poeta.

Por eso sentimos tantas veces, y tenemos que sentir, como que tentamos, y estamos tentando, a través de la poesía del poeta algo de la carne mortal del hombre. Y espiamos, aun sin quererlo, aun sin pensar en ello, el latido humano que la ha hecho posible; y en este poder de comunicación está el secreto de la poesía que, cada vez estamos más seguros de ello, no consiste tanto en ofrecer belleza cuanto en alcanzar propagación, comunicación profunda del alma de los hombres» (9).

El poeta en su intuitiva acción, estando al acecho, espiando, o yendo hacia interioridades, siempre en afán de recordar, para relacionarse se necesita ver, haber visto, la sensibilidad como mirada que almacena y luego ofrece, o expone, o comunica, que todo viene a ser lo mismo en alianza complementaria. La emocionalidad del corazón uno y múltiple, amor de emociones guiadoras, lo que Vicente Aleixandre sitúa con palabras del siglo XV en voz de Juan del Encina:

Vivir en olvido,
aquél no es vivir (9 bis).

Tiempo, sus agujas brillantes o marchitas, escenario de especialidad y de recuerdos, necesidad de latir y respirar, dispersión de los hombres y por eso mismo siembra y cosecha del poeta, «indivisión profunda», el hombre en su función de poeta y que mirara y recordara y reconociera, estampas cuya autenticidad no puede ponerse en tela de juicio, inquietas orientaciones:

Es una espuma sólo, final, ápice, brillos.
En la materia misma su estar formas suscribe:
la sucesión. Y rueda: como en el mar las olas.
....
Avatares del orden que cúmplese en espacios,
y se ha hecho tiempo. Humano, distinto, el pie se inserta (10).

Como en el mar las olas, el conocido texto de Paul Valéry, mar mediterráneo, techos azules y gaviotas acunándose en los vaivenes

(9) y (9 bis) Cfr. «En la vida del poeta: el amor y la poesía». Discurso de recepción en la Academia Española, 1949.

(10) Cfr. el poema «Diversidad temporal», de *Retratos con nombre*.

marinos, una persistencia, una continuidad, una presencia, aspectos de instantaneidades de la memoria, y en ese discurso-programa también se lee lo siguiente: «El doloroso hombre que en el humano amor busca la ciega sed del perpetuo hontanar va soñando por la vida su destino inmortal, y deslumbrado por la reflejada vislumbre sueña su vida y sueña su redención en el tiempo absoluto». Insistencia, estar aporreando sin cesar, el aldabón de esperanza y fracasos que se recuerdan, sentimientos en su clara (o turbia) desnudez, historia terca del vivir y soñar, persistente resonancia de la memoria, mar eternamente recomenzado, tejido en incesante telar,

La mer, la mer, toujours recommencée!

cementerio marino, templo del tiempo, altar de palabras recordadoras, poesía como una cisterna en la fidelidad de las miradas, el recogimiento ante las tumbas, ante las olas, raíces y arraigo de años sucesivos, lo que se abre y se cierra, el inmenso y glotón paréntesis de los poemas, odas secretas de malherida sensibilidad. Aunque se sabe que el tiempo no puede ser absoluto, sino relativo, teorías del corazón dentro de la misma panorámica de la teoría relativista de Einstein. Todo crea y desperdiga rayos, chispas, destellos, luces, ansias, sombras. Y es ir y venir, en poesía amorosa y solidaria, poesía entregadora y recibidora. Ofrenda del relativismo de la comunión socio-histórica de las palabras del poeta. En su universo hirviente y mutacional.

Adentro, en lo más hondo, manantial, hontanar, ver y sentir en la fluidez de lo temporal. Palabra pregonera, ayer vivir, hoy vivo, mañana no sé si viviré, tiempo de ser uno y ser los demás, emocionalidad intercambiable, poesía una con el poeta y con el hombre, con los poetas y con los hombres. Una trayectoria vital, una curva vital. Evocaciones del corazón, siempre la resistencia de la piedra o del metal. Detenerse y recordar. Sangre real y oculta de los límites sociohumanos del poeta:

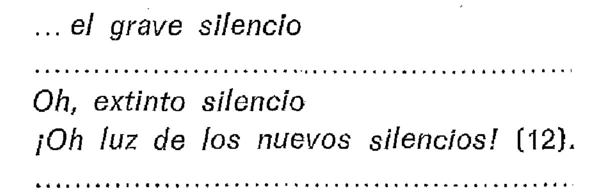
Una sombra sucédele, y su voz es un recuerdo (11).

Siempre la oscilación de las realidades, ¿te acuerdas?, y claro, insistir, lo recuerdo, estabas y estábamos, vivir junto a la vida, ser sustancia de vida, signos del tiempo, signos de los poemas, signos de los días vividos y soñados, memoria no extinguida aunque haya res-

---

(11) Cfr. el poema «A León Felipe» (p. 1140, *Obras Completas*, Aguilar, 1968).

quicios, pasión fuerte y acrecentada, la soledad y la compañía, inaudito poder de lo recordado:



... el grave silencio

....

Oh, extinto silencio
¡Oh luz de los nuevos silencios! (12).

....

Dedicatorias del poeta, manifestación perpetua de la palabra y del existir, el amor que ama siempre en el tiempo, cumplirse, hacerse, no deshacerse, no deshojarse, la piña prieta de los recuerdos. Vicente Aleixandre desviviéndose y fluyendo. Contar y recordar. La reconocida y recordada vida del corazón:

Aquí sentado un instante, después del largo camino, lo reconozco

....

Y dentro y abajo el corazón latidor, el corazón relatador que contase:
El que fuera diciendo la historia, única y larga, la historia minuciosa
que con entrecortados latidos se enumerase (13).

REFERENCIAS Y SITUACIONES ITINERANTES

No cabe duda de que, en el movimiento de la memoria, en su fluir, los archivos sentimentales del poeta tienen dos sectores preferenciales: el Sur, la dorada tierra andaluza, ciudad paradisíaca, y es Málaga la añorada; y los poetas, los amigos de hornada o grupo generacional, incluyéndose luego, con el paso de amistades y años, la evocación de poetas más jóvenes.

Una radiografía de textos, en la bibliografía aleixandriana, así lo testimonia, el catálogo de lo publicado. Confirmación en *Sombra del paraíso,* y en obras como *Los encuentros* y ya en las *Obras completas* (edición de 1968, Aguilar) los *Nuevos encuentros* y *Nuevos retratos y dedicatorias.* Añádase *Retratos con nombre,* libro esencial al tratarse de la memoria y del afán de recordar. Lo malagueño recordado como pequeño mundo paradisíaco, sol y mar, años de poesía directa del paisaje marítimo y, sin embargo, no sólo luz, sino sombras del paraíso. Pero la lectura de los otros textos indicados, la lectura sentida, es signo de conservada estampa, de memoria íntegramente amistosa. Poesía dando vuelos, alas de sus orientaciones desparramadas: vertiente de insaciable desorden en culminación de éxtasis coherente y ordenado. ¿Poesía de la alucinación razonada y dirigida?

---

(12) Cfr. el poema «A Julio Maruri» (2.ª versión, p. 1129, *OC,* Aguilar, 1968).
(13) Cfr. el poema «Prólogo» (2.ª versión, pero no incluido, de *Historia del corazón).*

En cualquier caso, poesía asediada por la poesía, el monólogo y el diálogo, el poeta y los poetas, amor apasionado de quien contempla solidariamente el universo y con él conversa, hombres y cósmica naturaleza. Nunca en lenguaje de superficialidad. Nunca en hermetismo exagerado. Una poesía con referencias concretas en corazón exigente y lúcido y, desde luego, libre, amistosamente independiente. El tiempo en sus ondas concéntricas y, por ello mismo, saludadoras, acogedoras. Vicente Aleixandre en el planteamiento de sus recuerdos. Como en estética y poemática del humanismo, ensanchamiento de la visión sencilla y caladora al alzarse densamente poematizados la realidad del ser y el eco de los amigos. La poesía, el poeta, los poetas, trilogía fehaciente de la memoria que ahonda en todo y se plasma en estrofas y prosas.

Hay que acudir, naturalmente, a las *Obras completas*, en la citada edición de Aguilar. Hay que tener muy presentes los poemas de *Retratos con nombre*. Y es exponente muy significativo, por su título y por su contenido de semblanzas, *Los encuentros*. Cabe decir algo a este respecto; ediciones y proyectos del corazón que se encuentra con otros corazones y siempre en el quehacer de poesía. La primera edición de *Los encuentros* es la de Guadarrama, Madrid, 1958; la segunda edición se precisa así: «Se terminó de imprimir este libro en Santander el día 12 de diciembre de 1959, en el taller de artes gráficas de los hermanos Badía», y es excelente edición, de lujo, numerada, con portada de Joan Miró, dos dibujos, uno con un niño y un globo o balón de color rojo, y el otro es un pájaro negro con una media luna de color verde (los originales los tiene Vicente Aleixandre en su casa, y me parece que están puestos en marco y colocados en el rincón donde se halla el diván de reposo); también hay ilustraciones que se deben a Julio Maruri. Existe una tercera edición, hecha por Guadarrama, en la colección Punto Omega, con fecha de 1978, y sin modificación alguna en los textos, es la reproducción más modesta de la de 1958.

El poeta escribió otras semblanzas, como las dedicadas a Rubén Darío y a José Antonio Muñoz Rojas, y se publicaron en *Revista de Occidente* número 3, de junio de 1963. El poeta las hubiese incluido en la tercera edición, pero me dice mi amigo Leopoldo Urrutia de Luis, tan entrañablemente amigo de Vicente y mío, que le urgía la editorial para sacar el libro y aprovechando la concesión del Nobel de Literatura; o sea, textos destinados a figurar en *Los encuentros*, y que, sin embargo, se fueron publicando aisladamente (como en *Papeles de Son Armadáns* número 13, en 1957, y en CUADERNOS HISPANO-

AMERICANOS, en el número monográfico de homenaje a Max Aub), y es muy posible que ya nunca se agrupen, en su respectiva paisajística, dentro de otra edición, completada, de *Los encuentros.* Por las razones que hayan sido, así hay que verlo en lectura sosegada.

Acudiendo a las *Obras completas,* 1968, el lector se encara con toda la gama de recuerdos, *Los encuentros,* a los que el poeta encuadra entre 1954-1958, y se prosigue el trabajo de la memoria en *Nuevos encuentros,* con los años 1959-1967. Pero cabe advertir que las siluetas evocadas no se terminan ahí, y me refiero a textos sobre poetas que el poeta ha colocado dentro de *Evocaciones y pareceres,* correspondientes a los años 1952-1964.

Asimismo, el lector tiene para gozosa lectura otros ecos de poetas, en *Nuevos retratos y dedicatorias,* encajándolo dentro de *Poemas varios (1927-1967).* Y en estas páginas también se evocan paisajes, unos malagueños, como «Subida a la alcazaba» y «La Navidad preferida», aunque también surgen recuerdos de otras ciudades: «Visita a la ciudad (Granada)» y «Mendiga en atrio románico (Compostela)».

Tesoro de recuerdos se observa en las *Obras completas,* y así se recogen remozadas emociones como *Retratos y dedicatorias,* que se integraron en el libro *Nacimiento último* con su época de fechas, 1927-1952.

Variedad y palabra evocadora es *Retratos con nombre,* con los años 1958-1965, el libro más aunador de poetas y escritores en prosa, retratos en verso y cuya significación es paralela a la prosa de *Los encuentros,* los del libro así titulado y los textos sueltos o en otros sectores reunidos y que la lectura lee y goza y medita en *Obras completas.*

Incorporación muy concreta es la serie de poemas dedicados a «Picasso» y en este rumbo situados, en la fecha dada por el poeta, 1961.

Pueden espigarse más cosas, la retina aleixandriana ha sabido «adentrarse» en unidad humano-amorosa (y solidaria y misteriosa) del universo, ha sabido darle acento y tono en sus versos, ha logrado expresar incluso cuando no se leen nombres y es destino y aproximación de lo anónimo, la rotunda y centelleante voz de la comunidad.

Ciudades, paisajes, hombres, representaciones con sangre común y transvasable: la densidad recordadora de Vicente Aleixandre. La persistente historia, de cerca y de lejos, que un corazón de mucha sensibilidad ha ido desparramando a lo largo y a lo ancho de una obra ennoblecida por la generosidad del amor y por la luz mortal del amor. La memoria sin remordimiento. Memoria feliz.

Tiempos con ancla, y asimismo la dispersión de textos, tierna mirada para lo desconocido, o para los soldados de la poesía que mueren sin laureles y sin éxitos de sociedad, palabras que sirven de boya en tensiones ignoradas, vida y geográficas escenas de lo huidizo o de lo que no se nombra, poesía sin referencias a esto o a aquello o a lo de más allá; hay incertidumbre:

La historia a veces calla
los nombres. El que prendió aquel fuego.
La niña que...
Aquel viejo...
... O aquella gallarda muchacha...
Lo mismo diría del que creció...
....
No, no quedan los nombres.
Unos tienen leyenda. Otros son sólo el viento...
....
Estos los solitarios... (14).

Soledades, misterios, la piedra que se mira y se olvida, callándose la historia y no esporádicamente sino las más de las veces, soledad y uñas y espinas y espadas y garras, el ser anhelante, aquel que es poeta y aquel que no lo es, la garganta estremecida de ansia y tristeza, ternura acogedora, recordar, acordarse de quienes no poseen la clave de los aplausos, recuerdo para los olvidados y pensándose siempre en posibles acercamientos a lo que somos, pureza y desnudez, la incógnita, la ecuación del sí y del no, quien escribe poemas, quien no logra plasmar su drama, lo que se desconoce, un horizonte de dolor:

Recuerdo... Mudo tras el cristal,
pegado allí, mirando, su labio contra el vidrio...
Pálido ese fantasma...
....
este muchacho alegre, infinitamente triste, sin su vida...
....
gesticula, no se hace oír, convoca;
este callado de siglos, recién surgido ayer,
eterno y aún no escuchado... (15).

Lo efímero, lo que no consigue asentarse y llegar a ser cosecha, lo durable, temblor de lo que apenas nace y en seguida se disuelve y se va borrando, hermoso combate de la memoria, que quede cons-

(14) Cfr. el poema «Sin nombre», de *Retratos con nombre.*
(15) Cfr. el poema «El mal poeta (X. X.)», de *Retratos con nombre.*

tancia de algo, dar latidos a los corazones, el azar y lo anónimo, tumba del soldado desconocido, tumba del poeta ignorado, el desvelo y la lámpara encendida, hilvanando guedejas y hasta hilachas, el olvido y la inmortalidad, necesidad de crear, imperativa necesidad, el quehacer poético, el quehacer poemático, la confesión del poeta conocido al recibir en su casa (la que todos conocemos, la grata acogida en Welintonia, 3, cuando se arranca de la glorieta del castizo y madrileño barrio de Cuatro Caminos, calle abajo, hacia donde estuvo el campo de fútbol del Atlétic y allí donde hubo encarnizado frente de guerra, las trincheras de la Universitaria), la conversación y la esperanza y la desilusión, un mundo sin metafísica huraña y hermética, los días del vivir libre e imaginario de un sueño de poesía, ser y no ser, la realidad y su nervioso patetismo:

«... le sentí alejarse. Era el poeta desconocido y su fe movía montañas, las juntaba. Las aguas de los ríos subían cauce arriba y cantaban en la frescura de los manantiales. El mar se detenía, suspensa la ola inminente, y alguien pasaba con pie enjuto sobre la sombra pura del agua. Me asomé y le vi aún doblar la esquina de la casa...» (16).

Inseguridad, anhelo maltrecho y quién sabe si malogrado, lo que se ignora, lo que se desconoce en la fragmentación caótica del tiempo vivido, triunfar y fracasar, sueños y más sueños, una antología acaso nunca impresa, el poema y el dolor de escribir, el vértigo y las deshojadas estrofas de un poema tal vez para siempre inédito, poesía sin nombre, poesía de mal poeta, poesía desconocida. Sobre esa panorámica tendió sus redes Vicente Aleixandre, echó su generosidad, su amor, y así se desanuda la memoria el nudo de la existencia, recordar siempre, poesía de presencia y de pervivencia, la vida y la posibilidad de hacer poemas, la muerte y la imposibilidad pese a la fe ardiente, el fracaso a lo mejor (esto es, a lo peor) y quedarse irrealizado, un poeta sin poesía, una poesía sin nombre, una poesía en la fosa común, una poesía sin lápida indicadora de pelos y señales, una poesía deshecha y malograda. Menos mal que la ternura aleixandriana supo darse cuenta a tiempo y quiso acordarse de esos casos, menos mal que su generosa memoria se esforzó por decírnoslo, para que también nosotros recordásemos.

Palabra a palabra, con temblor y con luz y sombras, por las grietas fue entrando la claridad de los ojos comprensivos, la mirada aleixandriana.

---

(16) Cfr. «El poeta desconocido», texto final, de *Los encuentros.*

Ir apuntando en los cuadernillos de la memoria el eco vivo de la poesía, Vicente Aleixandre en su rememorar asiduo y amistoso, años y fases de la poesía española, grupos generacionales en los rumbos antológicos de lo que más se siente y aprecia, mortalidad de la palabra imperecedera, pintura con bajorrelieves y frisos de los poetas del 27 o de los del 36 o de hornadas más recientes, temática del corazón que lee y habla y recuerda, continuidad para situar o para definir semblanzas, agrupaciones de la amistad poética, afán de afinidades electivas, o la luz que traspasa lindes de difíciles comarcas, pero siempre acaba por vencer la amistad y el tiempo.

En *Poemas de la consumación*, de 1969, se muestran energías o vestigios del soñador y acuciante vivir, sabiduría en serenas contemplaciones, y cuando ya empiezan a amenazar inclemencias y supresiones de fértil y fiel memoria. Es eso de que todo se mustia y se destruye, como en el poema «Rostro tras el cristal (Mirada del viejo)»:

O tarde o pronto o nunca.
Pero ahí tras el cristal el rostro insiste.
....
La juventud distante es ella misma.
Pero aquí no se oye.

Comezón de la tristeza, lo que clama y se añora, la fugacidad de cuanto va utilizándose y consumiéndose y es aún llama erguida y recordadora; sin embargo, no cabe aceptar que se interrumpa el quehacer poético, evocaciones, amistades aunque tampoco se puede olvidar la propia interioridad atormentada, y conviene traer a los recuerdos el poema «Felicidad, no engañas»:

Una palabra fue o sería, y dulce
quedó en el labio.
....
La gravedad del mundo, está ostensible
ante tus ojos.
....
Vivir o no vivir no es ignorar
una verdad. El labio sólo sabe
a su final sabor: memoria,
olvido.

Estructuración de una ruptura posible, dicotomía en rabiosas autenticidades, estar y recordar, no estar y así olvidarse, el poema tiene que intervenir, su papel va creciendo y sin subrayarse que la vida

es sueño, ese verbo calderoniano tan tajantemente categórico, Vicente Aleixandre acude a otras fuentes y a su poema «El poeta se acuerda de su vida» le pone un verso de *Hamlet* shakesperiano como aclaratoria visión de la incertidumbre, lo de «Vivir, dormir, morir: soñar acaso», y surgen metamorfosis entre el verbo ser y el adverbio acaso, el universo se encauza entre el sí y el no y el puede ser; fallos de la memoria, la angustia y los llamamientos, el poema en zozobra:

Perdonadme: he dormido.
Y dormir no es vivir...
Vivir no es suspirar o presentir palabras que aún nos vivan.

Insistencia de oscuridades, fluye la noche y también el día, «la noche es larga, pero ya ha pasado», sueño es vivir o, acaso, sólo soñar. El corazón asediado, a ratos pesaroso y algunas veces feliz y en plenitud de gozos, poesía en la justificación de sus susurros, desde dentro hacia fuera, y desde fuera hacia dentro, interpenetración y diálogo en la palabra solitaria y solidaria, mortal testimonio y mortal unanimidad, lo variado, lo difuso, la oscilación en los versos finales del poema citado, «Felicidad, no engañas», ese dualismo del final, memoria y olvido.

La madurez sin azar sospechoso, madurado sentir en crónicas dedicadas a realidades activas de poetas, el corazón con sus pinceladas captadoras de lo que se mueve y vibra y se consume, el poeta como retratista acertado, versos o prosa con sensibilidad impresionista e impresionada por lazos comunicativos y solidarios, al fin y al cabo todo redunda en ciencia de existir, de seguir viviendo y de seguir recordando, siempre en paisajes vividos y asumidos, biografías sucesivas en lo cotidiano o en lo soñado, referencias de objetivación o de ensimismado subjetivismo, poema conciso o disuelto en más estrofas, la erosión del tiempo en sentir y conocer y anudarse a los demás, los poetas en retratos y encuentros, siempre lo encontrado, lo hallado, porque se buscaba siempre, hallazgo de convergencia de sensibilidades, la poesía en ósmosis constante, transvase y transmutación de lenguaje definidor, palabra lírica por excelencia, lo generalizado, algo que es de todos los poetas, y lo particularizado, algo que corresponde específicamente a este o a aquel amigo de las batallas socioliterarias, una ambición de que se detenga el destino, acaso la desesperada llamada de Lamartine, ese anhelo azorado y tembloroso, «Oh tiempo, que tu vuelo cese», y es hermosa la obstinación de hablar de amigos, aunque sea sin suspirar, el empleo proustiano de la noción temporal de las cosas, las vivas en primer lugar,

lo que vemos y conocemos es nuestro itinerario, nuestro destino, retratos fechados en la memoria, en la memoria del corazón, palabras con función de vestigios, huellas del universo lírico, vida concreta de cumpleaños o de homenajes o tan sólo para expresar las ganas de comunicarse del poeta evocador, Aleixandre rodeado de imágenes entrelazadoras y hasta arborescentes en sus evocaciones, seres de movimiento en la prosa o en el verso fijados y nunca fijos o yertos, materia animada de la poesía, y si se nos dice que «Morir es olvidar palabras...» (17), también puede uno pensar otro derrotero, en mi creer es otro caminar, dando fe al afán de recordar y metamorfoseando ese verso con lo sumamente rico en experiencias de conocer y apetecer sueños, trabazón de vivencias y motivaciones de la memoria, dándole a ese verso otras alas y en presencias amplia y fraternamente sentidas, podría ser algo así como *vivir es recordar palabras,* no el vivir presintiendo palabras que puedan sobrevivir, sino haciéndolas carne de días y años, carne mortal y lírica de la dramática de vivir y morir, adecuada dialéctica expositiva de lo que buscaba e intentaba el poeta respecto a encuentros y retratos, la palabra en su sitio, algo machadianamente incluso, vivir en recuerdos y sintiendo que se combate y se forja una oposición al morir olvidando. El poeta y sus querencias, no puede ser de otro modo. El conocimiento de la memoria, ir hurgando en lo efímero y en lo evanescente, las vicisitudes anhelantes y hurgadoras de la vida.

No hay postes fronterizos en *Retratos con nombre* y en las otras series de poemas que evocan a los poetas. Holgura y ansiedad que sí se ve en la «Nota preliminar» al libro *Los encuentros:* «Muestran estas páginas un conjunto de semblanzas personales alusivas a algunos de los poetas españoles que yo he conocido a lo largo de mi vida... Las evocaciones... intentadas a una luz temporal: arraigadas precisamente en un "aquí" y en un "ahora", cruce del encuentro, noble palabra...» El poeta recordador, y sus recuerdos que se unen en convergencia de lo conocido y de lo desconocido, semblanzas personales y sólo muy excepcionalmente la semblanza de simbólico anonimato. Síntesis de lo generalizado, de lo particularizado, y de lo desconocido. Ramificaciones generosas del arbolado hermosamente aleixandriano. Memoria auténticamente viva y poematizada. Identidad de palabras esenciales en los recuerdos. Retratos de señas de identidad:

Hoy tu nombre está aquí. No decirlo, no decirlo jamás, como un beso
que nadie daría, como nadie daría los labios a otro amor sino al suyo (18).

(17) Cfr. el poema «Las palabras del poeta», de *Poemas de la consumación.*
(18) Cfr. el poema «Nombre», de *Historia del corazón.*

Amor aleixandriano, amor en la memoria tenazmente fiel y solidaria.

Bondad y simpatía de la memoria, los poetas siempre por medio, lo amistoso como correlación y enlace de humanización (hasta, si cabe, de rehumanización), la clara cortesía aleixandriana empezó recordando «lógica y lisamente» diríase, a los poetas del grupo generacional del 25-27. El desfile, tanto en las prosas situadoras de *Los encuentros* como en las estrofas de «Retratos con nombre», es aleccionador: ahí están Dámaso Alonso y Jorge Guillén, Rafael Alberti y León Felipe, Pedro Salinas y Emilio Prados, Federico García Lorca y Manuel Altolaguirre, Gerardo Diego y José Moreno Villa. Viejas y constantes amistades con la belleza emocional de un arco iris. Fiel acompañamiento de las antologías totales del corazón, memoria personal en sus fragmentos poemáticos. El poeta homenajeador, dando a la palabra su función socio-ética de poema limpísimo. Es lo que conviene subrayar y abandonándose todo amor suicida, dependencia e independencia de signos, el poema que emerge y sin necesidad de que el grupo generacional fenezca; eso es muy marginal, y Vicente Aleixandre dio conmovedoramente a sus textos de recuerdos la verdad del paisaje y la verdad del hombre. Actitud individual con atmósfera temporal y hasta mortal de una época. (Que, asimismo, reverdecerá en otros retratos y semblanzas al referirse a poetas y a algunos narradores de fases históricas más recientes de las letras españolas.) Lo vivamente deseado, lo apasionadamente expresado.

«En la meseta» está Jorge Guillén. Castilla en la cumbre y en lo llano, aletear de lo paramerano. Amplitud serenamente recogida:

Yo recuerdo algún día verle, cuando la tarde duda
—mas dudar no es posible. Cuando la tarde, afirmación cumplida,
se hundía despacio, ciertamente grave, medida...
... ...
Composición, armonía, la lengua
humana rozó aquí un cenit, correspondiente
al mediodía, en la esfera que no se aflige y rueda
sobre los ojos, donde entero se copia el son profundo.
... ...
... —siempre el hombre—,
sobre extensión total, en orden último.

Y en recalcado verso de definiciones, el grafismo atinado se redondea aún más:

Si le miráis de cerca, sentiréis cómo luce
una frente desnuda —apenas pelo breve en cima fina.
Erguido aún, porque, delgado siempre, puja hacia arriba, hacia luz y medra.

Y sobre el fondo ilustre de meseta, el cielo
coronador, el viento fiel, la norma
hecha de sol en puridad, y soplos
—oh maravilla— de esta luz completa.

(*OC*, p. 981.)

Los años, vivir, encanecer, corroborándose cuanto mis propias charlas con el poeta vallisoletano han ido plasmando, Niza, Málaga, París, y se ve en las fotos que mi hijo nos sacó, ante los ojos las tengo mientras escribo, todo es enfoque exacto, y la prosa aleixandriana se muestra apropiada en su dibujo: «Jorge, un poco menos afilado de carnes. Un poco más cargado, y no de sueño; como si la realidad, ahora con gravamen, le hubiera dejado una huella sobre los hombros. Un poco más desnuda la frente; el pelo, algo cambiado de color, con alguna hebra gris de luz que la tarde hubiera abandonado sobre la cabeza» (*OC*, p. 1184).

Lo guilleniano y lo aleixandriano, en miradas antípodas del quehacer poemático, unidos por recuerdos en lo meseteño, actualizada y revivida amistad en la voz de la cordialidad, lo que de veras se es y se siente.

Dámaso, Dámaso Alonso, muchos años de paralelo caminar y de sueños poéticos, la angustia en tiempo bélico y posguerra dura e interminable, Dámaso:

Los ojos, grandes, ojos
que parecen tentar...
... ...
Este que aquí miráis
sus ojos abre. ¿Veis? Es la luz,
la misma luz que redentora sube
desde el niño...
(*OC*, p. 1009.)

Pasiones, largo y lento encaminamiento del vivir en comunión con la naturaleza y cuanto existe, la explicación de una poemática con afán de libertad. Al amigo de siempre, a quien escribió cosas hermosas y emocionantes como el poema «Mujer con alcuza», en rebeldía de incendiada palabra, le escribe Vicente Aleixandre desde Miraflores de la Sierra, y recuerda la trayectoria de amistad: «Tú que me conoces bien, sabes que soy el poeta o uno de los poetas en quienes más influye la vida... En el fondo no es más que el ansia de unificación... Todo esto de mí lo sabes tú bien...» (*OC*, p. 1560). Aventuras intensamente proseguidas, y muy recordadas en prosa de

Los encuentros, silueta damasoalonsiana «sobre un paisaje de juventud», vida que no rechaza nada de lo humano y del paisaje, armonía, «con una armonía de hombre natural que Dámaso ha conservado siempre» *(OC,* p. 1198).

Hay una evocación dolorosa, la del granadino García Lorca. Siempre que hablamos, siempre surgía la herida sin cerrar que supuso la muerte del granadino, y con el mismo dolor que más tarde sintió respecto a la muerte de Miguel Hernández. Vicente, sumido en la consternación. ¿Por qué, por qué matar a Federico? Las ondas glaciales de un verano llameante, y dos versos miguelhernandianos, precisamente, pueden grabarse en la lápida de la poesía mutilada:

Muere un poeta y la creación se siente
herida y moribunda en las entrañas.

Así se sintió Aleixandre, como moribundo, con su vulnerabilidad a flor de sentimientos. Tuvo que darle rienda suelta a sus acendradas realidades de dolor y recuerdos. Véase: «¡Qué viejo, qué viejo y qué "antiguo", qué fabuloso y mítico!... Su presencia, comparable quizá sólo y justamente con el tifón que asume y arrebata, traía siempre asociaciones de lo sencillo elemental. Era tierno como una concha de la playa. Inocente en su tremenda risa morena como un árbol furioso. Ardiente en sus deseos, como un ser nacido para la libertad... Su corazón no era ciertamente alegre. Era capaz de toda la alegría del universo; pero su sima profunda, como la de todo gran poeta, no era la de la alegría. Quienes le vieron pasar por la vida como una ave llena de colorido, no le conocieron. Su corazón era como pocos apasionado, y una capacidad de amor y de sufrimiento ennoblecía cada día más aquella noble frente. Amó mucho, cualidad que algunos superficiales le negaron. Y sufrió por amor, lo que probablemente nadie supo» *(OC,* p. 1207). Insístase en la estampa directa y emocionada que no puede escabullirse aunque quisiera, presencia estancada y que *Los encuentros* nos restituye: «Recordaré siempre la lectura que me hizo, tiempo antes de partir para Granada, de su última obra lírica, que no habíamos de ver terminada. Me leía sus "Sonetos del amor oscuro", prodigio de pasión, de entusiasmo, de felicidad, de tormento, puro y ardiente monumento al amor, en que la primera materia es ya la carne, el corazón, el alma del poeta en trance de destrucción. Sorprendido yo mismo, no pude menos que quedarme mirándole y exclamar: "Federico, ¡qué corazón! Cuánto ha tenido que amar, cuánto que sufrir". Me miró y se sonrió como un niño...» *(OC,* p. 1210). Por los labios de la memoria iban fluyendo

cuchillos, la imposible cerrazón de una herida mortal, con silencio aniquilador para la poesía española y del mundo. Esa semblanza no tiene despedida, las manos y las miradas intentan retener lo que se va alejando. Poesía de los pesares, imposible caducidad de lo humano y, más aún, de lo amoroso. Historicidad concreta que no acierta a soportar lo anónimo. Es que Federico García Lorca irradiaba una luz descriptiva y honda, muy suya. Pese a todo, resulta algo extraño que Vicente Aleixandre no haya escrito uno de sus poemas de *Retratos con nombre* dedicado a Federico. Pero también es muy posible que su desaparición fue como un terrible mazazo. Y repito que en nuestras charlas, en Welintonia, siempre salía con perfume de flor y con emoción de la vida, en voz de ternura, rosa deshojada, la evocación garcialorqueña.

Coherencia de la interioridad sensible, nunca en palabras aceleradas sino remansos inquietos de la transparencia y de la luminosidad, amor el decir del corazón en los dedos de la mano, en curvas y rayas de la palma de la mano, o la intensificación poética en las miradas y en inexorables intercambios del expresarse, sonatina y sonatas de tierna presencia, el afán aleixandriano de la lectura de sus amigos generacionales, le conduce así a poemarios de honda trabazón espiritual, amor soñado, amor no cercenado, amor mortal y real, amor en Pedro Salinas, semblanza del vivir y del morir, la voz que al amor se debe, esa voz a la mujer destinada y por ella nacida, resplandor de cuerpos y espumas, la mujer como eterna inspiradora de felicidad, lo complicado y lo efímero, igual que lo fuera el océano Atlántico, siempre mar contemplado y con loas del tiempo históricamente situado, desde Puerto Rico, isla verde y caminos habitados, amistad desde años marcados al rojo y así la lentísima impregnación de versos salinianos, una estatua en piedra berroqueña para el rumor y los labios, para las despedidas del viento y del oleaje, estatua que recuerda Vicente Aleixandre para demostrarse y demostrar que se ha vivido, poesía de un mundo entrecruzado con otros poetas y otros hombres y no mundo asediadamente a solas. Razones y presagios, amor al desnudo, y la desnudez del exilio, con inevitable meta en el tiempo: la muerte. Palabras empecinadamente elaboradas y conseguidas, la obsesión del poema bien hecho, Pedro Salinas con temática presente y casi purista, eco casi de normas juanramonianas, Vicente Aleixandre en ondas que se abren paso y van estallando con instantes que se alejan y hay que detener, humo o sonido o aleteo, el vuelo de élitros que vuelven al nido central de la memoria. Años juveniles, años adultos, la madurez del dolor asimismo, y que

por fuerza se insinúa y luego se arraiga, instantaneidad apresada. Es «En la muerte de Pedro Salinas»:

El perfilaba despacio sus versos.
Aquí una cabeza delicada. Aquí apenas una penumbra.
Le veíamos a veces dibujar minuciosamente una sombra.
Retrataba con imposible mano la caída muy lenta de un sonido esfumándose.
Y le veíamos encarnizarse, disponerse a apresar, absorberse en su
[detenidísima tarea,
hasta que al fin levantaba sus grandes ojos humanos,
su empeñado rostro sonriente, donde el transcurrir de la vida,
la generosidad, su pasión, su obstinado creer, su invencible verdad, su fiel
[luz se entregaban.

(*OC*, p. 644.)

Mirada y voz que llegaban desde lejos, de Salinas visto como «corazón agrupado pero no dividido», y el poeta que en Madrid recuerda lo sabe, lo dice, es el verso final deletreando duras realidades: «Sí, Salinas..., y sientes que un rumor, unos ojos...» Fidelísimo recuerdo en *Nacimiento último*, y corroborado se repite en prosa de *Los encuentros:* «A través de los años, en la vida se ha conocido de todo y casi por todo se ha pasado. Queda el recuerdo noble de algunos seres que dicen un límite de humanidad, un límite sereno, verdadero, donde uno no se pierde, donde parece uno haberse encontrado y reconocido. Allí, tranquilo, real, Pedro Salinas» (*OC*, p. 1118).

Atmósfera saliniana, tonalidad del mirar entre ironía y ternura, que hasta se parece a la aureola o limbo que rodea las cabezas de los santos, sin la densa pesadez oscura del trazo de un Rouault, «de poesía toda dibujo y nada color» insiste el texto aleixandriano, una iconografía de atinado acercamiento a la verdad y a la claridad que la cabeza del poeta surgía. Palabras de poema y resonancia en la calle y en los sueños, «apenas una penumbra», aunque la muerte sigue resonando, ecos y raíces, junto a todos, amor y sencillez de seguro azar mientras siguen cantando y nunca olvidan los pájaros.

En el cortejo de amigos, Altolaguirre, Manuel, Manolito como se le llamaba, el benjamín del grupo, otro retrato en la distancia del tiempo. Andalucía malagueña y época de ediciones madrileñas, allí en la calle Viriato, la imprenta de la poesía, Altolaguirre cuando mano a mano trabajaba con su mujer, con Concha Méndez, la colección *Héroe*, primaveras del 35 y del 36, la poesía en editorial de admirable artesanía. Aquella época tan lejana y tan próxima, la aparición de la revista *Caballo verde para la poesía*. Mariposas y golondrinas entre ramilletes de ansiedad y, luego, de guerra. Paisajes de mucha tensión, y el exilio. ¿Por dónde cae el paraíso malagueño? Altolagui-

rre lo añoraba, lo iba buscando, y se vino desde tierras mexicanas a España. Un estúpido accidente de automóvil le segó la vida, 1959, en julio, la carretera que le llevaba al Sur, y la muerte le detuvo cerca de Burgos. La revista de Málaga, una revista de poesía, *Caracola,* le dedicó un número monográfico. Por supuesto, no podía faltar el verso aleixandriano a esa cita. En constancia que persiste, la vieja amistad, «Perfil de Manolo» y entresaco el recuerdo homenajeador, orla y emoción, afán de reunirse y volverse a estar juntos, amistad y ancla:

Manolito, despacio,
por un perfil de Málaga sin fondo.
Un rayo el cuerpo,
ahí quieto, entre todos,
sin que nadie supiera.
Oh, qué noche en sus ojos.
Oh, qué luces delante, en la pupila,
para todos nosotros.
Luz del alba creciendo. Crece, Manolito.
Altísimo Manolo.
¿Te acuerdas? Málaga reuniéndose contigo,
mirándote a ti solo.
... ...
Oh, completo Manolo.

(*OC,* p. 1136.)

Ojos hincados en terruño de la memoria, y otros textos, en prosa, amorosamente, han sido publicados por Aleixandre. La prosa titulada «Manolito, Manolo, Manuel Altolaguirre» (en *Los encuentros),* años en la trastienda de niñez y juventud, vida en plena luminosidad: «Escribía unas cartas largas, en papeles como sábanas, con letra grandota... Yo le conocí un año antes, aunque éramos amigos por carta, como compañeros, desde hacía otros dos o tres años... Por aquellos años Manolito hacía quizá algunos de los versos mejores de su vida... Un día partió, ay, sin imprenta; fue mucho tiempo después, apenas si ha vuelto a cruzar. Quimérico Manolito. Manolo, don Manuel. ¿Cómo le llamarán por allí?» *(OC,* p. 1127).

El encaminamiento de la alegría hasta el silencio, soledades que se reunían y se juntaban en poesía junto a los demás del 27. Por eso, Vicente Aleixandre escribió otra prosa, «Recuerdo a Manuel Altolaguirre (1959)», completando atisbos y latiendo como late el poema citado, encendido fulgor y casi juguetón: «Eternamente joven yo le veo, con todos los sentimientos frescos que la vida no pudo agostar, y que él supo regalarnos a través del tiempo, de la distancia, de las vicisitudes y de las muertes. Hontanar que nunca falló y que conti-

nuamente nos acompañará hasta que un día también nos reunamos bajo la tierra» (19).

Evolución y metamorfosis, lo mortal y azulado de los días, amigos desaparecidos, causa dolor y resquemor la noticia fúnebre, la amistad recordadora; para Aleixandre, como para cualquiera, al sentir emociones que horadan, es hora de recuento de años y experiencias, lo vivido y soñado y exaltado, aventuras de toda una época de España y de su poesía. Tiempo esperanzado, el calor en el pecho. Caminos que al ir andando se trazan, se perfilan, el caminar que Antonio Machado proclamó en musitadas consejas. Caminando, día tras día, el eco quejumbroso de la muerte. Emilio Prados, Andalucía como patria unidora y relacionadora, la nostalgia malagueña en acción de levadura o de riego o de canción. ¿Se puede ignorar lo tan fértilmente vivido y anhelado? Emilio Prados y la hermosa salud verde y continuada de la revista *Litoral*, otros tiempos, pero siempre emoción al evocarse la «Figura del poeta muerto», Emilio Prados amigo:

En la figura inerte
vives tú siempre,

La frente está desnuda.
Oh, ya no duda.

El pecho, sí, respira
luz sin mancilla.

Un pecho no es un barco
que ha despegado.

Quieto, quieto, más quieto.
Oh, primer puerto.

¿Las manos están frías?
Aves rarísimas,

aves de alas plegadas
que siguen raudas.

Oh, cuerpo que te alejas
—tú, sin sospecha—,

descubriendo ese cielo
—conocimiento—

que cubre tu mirada
con luces bajas,

con luz a la medida,
sí, de la vida.

Hombre que me respondes
tendido y pobre.

Enhiesto y rico siempre.
Te alejas, vuelves,

quedas, sí, en tu figura
—oh, arquitectura—

de sombra o luz. Perpetuas
luz, sombra, esbeltas.

(*OC*, p. 1138.)

Obstinación de presencia, lazos y llamadas, «figura de sombra o luz», aunque seguramente podría decirse «de sombra y luz», perdido y recuperado el recuerdo entre estancias de dolor y moradas de gozo, por la calle más ancha de la vida; y con la razón de la memoria, con llamas avivadas por el destierro, aquel poeta que cantó con soledad

(19) *OC*, *Evocaciones y pareceres*, p. 1602.

de muchas calidades, cantor de jardines, unos abiertos (vivir) y otros cerrados (morir), desde la tierra mexicana, donde descansa. Poeta sumido en el misterio, dentro de arrebatadas ausencias. Cántico aleixandriano, lúcido y amante, escrupulosamente tembloroso, añadiendo a ese «poema vario», que él llama *Nuevos retratos y dedicatorias,* el texto en prosa de *Los encuentros* que vocea recuerdos de cuando ambos poetas se sentaban en los pupitres de la escuela: «Emilio Prados, niño de Málaga». Nuestra lectura se resume según moldes precisos: «(Málaga) ... ¡Los otros niños!... Sólo recuerdo un nombre, prendido al azar en mi oído todavía... Todo esto lo evocaba yo, al recibir su carta, veinte años después... yo iba a encajar aquel rostro de niño, levantado de la onda antigua y estrelladora, en el nuevo Emilio Prados, mi compañero en la poesía, mi viejo amigo de la niñez, en las costas de nuestra Málaga» *(OC,* p. 1211).

Se viste de oscuridad la memoria, la muerte, y no hay traje de luces para la palabra triste, tristeza al ir desapareciendo los amigos generacionales, luz de luto y visión mesurada en tesonero archivo de recuerdos, máxima muerte en la duración del vuelo, oscurecimiento de arco iris, encaje de flores indeshojables, Vicente Aleixandre ha ido ofreciendo sus textos en prosa y en verso, verso asimismo ha escrito acerca de otros amigos, aun fuera de la amistad de grupo, poetas no arraigados en las vicisitudes de 1927, y no sólo es mirada melancólica, sino que también es voz erguida, acercamiento a la vida. Un poema significativo es «A León Felipe», el peregrino poeta, protagonista de nostalgia y de energía denunciadora, para siempre con su antología rota a cuestas, y aunque no se incluyó en libro específico de dedicatorias, Aleixandre lo situó en sus agrupados «poemas varios», con la referencia cronológica de la época en que fueron escritos, «1927-1967», un retrato meditado desde la lejanía, la sentidísima semblanza de un hombre y que en el verano del 36 me emocionó profundamente; estuvimos hablando en la Alianza de Intelectuales y me dio sus impresiones, lo primero que escribía en España, malherido y es que le dolía el país y la inocencia de quienes morían, la guerra, savia de pueblo y de historia. La emoción aleixandriana corre distintos caminos, pero la convergencia es la misma, homenajear a la santísima verdad felipiana:

Algunas veces ser viejo es ser la sombra.
Hijo es el viejo del joven, y él le hereda. El padre, muerto.
Una sombra sucédele, y su voz es un recuerdo. El viento, triste.
Pero tú no, León. Tu barba gris
no es río, sino lluvia, que cae al pecho, a tierra, y moja
el corazón sembrado...

Es signo y da destino...
... ...
... tu palabra en agua cae, cae a las frentes,
y al empapar los funde.
León, tu nombre aclara. Mitad sangre violenta,
junto a nombre de pueblo;
mitad íntimo y solo...
Claridad a los ojos, a la vida...

(*OC*, p. 1140.)

Voz hervidora, sangre hirviente, el drama de un poeta que quiso romper sus íntimas soledades (y su apacible estancia en México, allí donde ahora reposa) para hallarse junto a su pueblo, indefenso y, pese a todo, esperanzado. Voz herida y unificadores latidos de la patria popular, 1936-1939, el árbol que se arranca de cuajo, el poema que denuncia y chilla y coraza defensiva quisiera ser para proteger al pueblo de España, lo peregrino y lo arraigado, León Felipe en plasticidad emocionante de la voz rabiosa que por todos cantaba. La sangre en lluvia, el dolor de oscuros y claros manantiales, el chorrear sangre a lo largo y a lo ancho de la biografía de España. León Felipe, en exilio y caminante, poeta evocado con las imágenes de la tristeza oculta. Herencia de sombras, empapándose el pueblo en las palabras del poeta, nombre de pila aclarador de acciones, esa mitad empuje y contienda y esa mitad de horas solitarias y desgarradoras. En la tormenta, la poesía-trueno. Una semblanza acogida en «poemas varios» y no en libros de coherencia recordada.

¿Es que Aleixandre iba a dejar en el tintero a la vieja amistad albertiana? Arrancábase de la garganta el grito. Ecos, encuentros, conversaciones, reuniones, homenajes a este o a aquel amigo, años cuya fertilidad era extraordinariamente animadora, el célebre 1927 y sus inmediaciones generacionales de poesía, nunca cesó la presencia, recordar y escribir, la trayectoria de la creatividad, ofrecimiento suave y asimismo elegíaco de la amistad. De toda la síntesis aleixandriana y siempre emanaba la estampa de la mar y de la patria chica, la sangre común y añorada de Andalucía, pregones de sal y sol en antiguas temporadas del vivir allí, épocas nunca rancias, nunca añejas, palabras vivas y grata morada, estampas conflictivas a fuerza de sentimientos, estrofas corales, de solidaria mirada y de convergentes respiraciones al unísono de los niveles populares de la esperanza. Años en palabras romanceras, lo mismo en Rafael que en Vicente, el pueblo con sus redes comprensivas y enhiestas, sensibles estrofas de un canto a ratos desesperado, Alberti y Aleixandre caminando y comunicando por las vegas de la sed y del ansia, la

poesía que busca y halla las duras realidades de la libertad compartida. Todo era fuego, había que soñarlo aún más. Tú, yo, y los demás. Mucha sangre, mucha tierra, mucha agrupación popular. Es vivir poéticamente llevando a hombros el tiempo de todos, y tal enfoque se recoge en coloquiales susurros que ambicionaban ser pájaros; el retrato no podía ser anónimo, llevaba la firma de claridades vividas, madurez de años nunca agrietados pese a la separación en el tiempo y en la distancia. Insistencia que en la obra aleixandriana ha ido expresándose en tres ocasiones: en 1958-1965, *Retratos con nombre* (poema: «Allende el mar: Rafael Alberti»); en 1954-1958, *Los encuentros* (prosa: «Rafael Alberti, pintor), y en 1963, *Evocaciones y pareceres* (prosa: «Dos lecturas de Rafael Alberti»). Obsérvese la irregularidad en las fechas, pero me he conformado con el orden dado por el poeta en sus *Obras completas.* Forman trama apretada los recuerdos de la primera juventud, de la plenitud juvenil, y también de madurez. Rebosando siempre esa nostalgia de lo andaluz, ya que Madrid era el epicentro de la creatividad de ambos poetas. Lo que resalta es la continuidad, aunque no pueda sorprender a nadie: la amistad generacional de los poetas del 27 es un hecho de gran relieve, y ya lo puso de manifiesto Jorge Guillén, lo de «comunidad de amigos», o la homogeneidad inextinguible en tantas voces de variada personalidad: «nosotros: el grupo de poetas que, con los rasgos de una generación, vivió y escribió en España entre 1920 y 1936» (20). Huellas que forzosamente tenía que recordar y proclamar la memoria aleixandriana al referirse al poeta gaditano, a Rafael Alberti. Voy a entresacar algunas citas, pero teniendo en cuenta el orden cronológico. Así, de lo escrito en 1954-1958, en la prosa de *Los encuentros:*

«Vestía aquella tarde —Ateneo de Madrid, primavera de 1922— un traje oscuro, un cuello alto... Pero ¿era desconocido realmente? Para mí, no del todo. Aquella misma tarde me lo presentaron: "Rafael Alberti, pintor"... Pasó un verano, pasaron dos... ¿Cuántos pasaron?... ¡Qué quince años siguieron! ... Y el Rafael de los veinte años, ... se sonríe, mira hacia el mar y ve al otro Rafael maduro que a la orilla del Plata, entre versos y lienzos... pinta a la luz de un sol invisible, que está rielando por las playas de Cádiz» *(OC,* página 1215).

Del texto escrito en 1952-1964, prosa de lecturas, vuelve a reverdecer la amistad precisa y precisada: «Rafael había publicado un año antes su *Marinero en tierra.* "Traigo versos", dijo al llegar...

(20) Cfr. *Lenguaje y poesía* (Alianza, Madrid, 1961), pp. 181-197.

¿Rafael recitaba con garbo? Habría que decir: con ángel... Bastantes años después, Rafael recitaba de nuevo versos... Versos de metro corto, octosílabos golpeantes, acuciadores, restalladores como relámpagos en la sombra de los alientos. Múltiples pechos, allá en lo oscuro, respiraban la única luz» *(OC,* pp. 1611-1614).

Del poema escrito en 1958-1965, con la dolorosa serenidad aleixandriana en su casa madrileña, y con el exilio prolongado de Alberti, al otro lado del gran charco:

Fue primero aquel niño...
¿Te acuerdas? Ibas siempre...
Te vi más tarde, joven...
... ...
Después la luz o sangre, el viento, el trueno,
los muertos. Rafael, tú los miraste,
voz de los muertos, vida o tierra espúrea,
y al fondo el mar...
Y ahora, amigo continuo, te oigo cerca.
La mar nos une. Una sangre común late en la orilla...

(OC, p. 985.)

Vivir entre luces y sombras, el caminar lento de España en su siglo XX, poesía con ese paisaje ante los ojos, la voz personificada aunque voz coral y en problemática de todos. Una época, una esperanza, una herida.

OTROS DERROTEROS

Ampliadas emociones, corazón que exige nombres y recuerdos, ahondamiento de las tensiones poemáticas, otros años, otros poetas, siempre la generosa amistad, sangre, mucha sangre derramada, 1936-39 encandilando a la memoria, otros poetas más jóvenes. La vida y la poesía y la muerte. Encuentros con la creatividad no mustia, sino activa. Páginas de inolvidable lectura. En poesía entusiasta, de cerca y de lejos con realismo, empañándose los ojos, dentro y fuera del dolor. Y como mensaje de los demás poetas de su tiempo generacional, dos poetas desaparecidos, que siguen siendo llama viva en la sensibilidad aleixandriana, Miguel Hernández y José Luis Hidalgo, punzantes heridas, tal como siempre le oí, tal como siempre me lo repite, y en prosa de patéticas resonancias nos queda lo escrito, vibra la poética de nuestro quehacer humano-poético. Lo persistente y dolorido, nunca se entierra a la esperanza. ¿Qué otro recurso le que-

daba a la voz del poeta entre llamas de tragedia? Lo absurdo hubiese sido el silencio: tenía que acordarse el poeta. Lo hizo.

El dolor y su manto
vienen una vez más a nuestro encuentro.
... ...
¡Qué sencilla es la muerte: qué sencilla,
pero qué injustamente arrebatada!

Así, vulnerablemente presente y prospectivo, había evocado Miguel Hernández la trágica y lamentable desaparición de Federico García Lorca. El poeta granadino, fuente y meta de lágrimas, amarga lección de injusticia para quienes gozaban una muerte cotidiana, día tras día. Miguel Hernández, con su juventud, y Vicente Aleixandre, con su madurez, han gozado esa muerte diaria. Acentuación de elegías recordadoras, intercambio de extrañas perspectivas de muerte. Los ojos abiertos de la penetración, luminosidad sin visillos que descorrer, sin telarañas. La amistad, la vida, la poesía. Entrañablemente se quisieron Vicente Aleixandre y Miguel Hernández. No se olvide la intensa manifestación miguelhernandiana, allá por los años 1934-1935, cuando en su quehacer poético dejaron ecos y hasta influencias las conversaciones y los textos de Neruda y de Aleixandre. Huella cuya lectura adquiere especial dedicación es la «Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre», escrita borrascosamente y que iba a tener nueva ocasión de hondo vivir amistoso-poemático en la dedicatoria miguelhernandiana de *Viento del pueblo,* de 1937, cuyas frases iniciales copio:

«Vicente: A nosotros, que hemos nacido poetas entre todos los hombres, nos ha hecho poetas la vida junto a todos los hombres. Nosotros venimos brotando del manantial de las guitarras acogidas por el pueblo, y cada poeta que muere deja en manos de otro, como una herencia, un instrumento que viene rodando desde la eternidad de la nada a nuestro corazón esparcido.»

Herencia y realidad, paz y guerra, vida y muerte, friso en centelleante patetismo, ininterrumpidamente. No podía Vicente Aleixandre olvidar aquellos años, aquel alud sencillo y espontáneo que se presentaba con una sonrisa o con un silbido, que irrumpía gozosamente con la naturalidad de su Orihuela. Semblanzas surgidas de la memoria malherida de Aleixandre. Todo es entregarse, al recordar el tiempo ido, «cualquiera tiempo pasado fue mejor», entregarse con dolor a aquella juventud del campo, a aquella fuerza poéticamente tan honda y tan impresionante, entrega apasionada a la sensibilidad pese a todo desgraciada del poeta-pastor y del poeta-poeta por los

cuatro costados. Prosa para recuerdos, se le describe, se le ausculta. Muchas cosas trabaron a ambos poetas, eso no se podía borrar, no se borra. Como aquel reloj que Aleixandre le regaló a Miguel con motivo de su boda, diciéndole que lo cuidase y se hiciese irrompible en su simbólica de amistad. O aquel saco de naranjas que, en días de guerra, Miguel le llevó desde Orihuela a Vicente, entonces enfermo, en espera de alimentos adecuados. Amor penetrante de la poesía, en ambos poetas, lo que con densidad y noble vuelo de libertad ardía en el corazón urbano aleixandriano y en el corazón pueblerino miguelhernandiano. Por eso, en la prosa memorialista de *Los encuentros* (1954-1958) y de *Nuevos encuentros* (1959-1967) figuran dos importantes emociones, una «evocación» y, asimismo, su «nombre y voz» *(OC,* p. 1245 y p. 1399, respectivamente). De tales páginas surge emocionadamente el recuerdo:

«Evocación: Lo recuerdo perfectamente, pero no tengo la carta, desaparecida como tantos otros papeles queridos. Era una cuartilla de papel basto... Y firmaba así, exactamente: Miguel Hernández, pastor de Orihuela. Desde esos días empezó a venir frecuentemente por casa... Yo le evoco en aquella primera temporada como una fuerza de primavera metida en la primavera... Miguel era más Miguel que nunca... El, rudo cuerpo, poseía la infinita delicadeza de los que tienen el alma no sólo vidente, sino benevolente. Su planta en la tierra no era la del árbol que da sombra y refresca. Porque su calidad humana podía más que todo su parentesco, tan hermoso, con la Naturaleza. Era confiado y no aguardaba daño. Creía en los hombres y esperaba en ellos...»

«Nombre y voz: En el rostro de Miguel brillaban claros los ojos... Este era Miguel... Este hombre, tan acendrado y tan justo, llegó por apuramiento y desnudez a su expresión representativa... Miguel Hernández. El agudo Miguel, punzante y horadador. El amplio y reposado Hernández de todos... Siempre me acuerdo de la estampa de Miguel en la época de la guerra española. Unas botas recias, un viejo pantalón pasado por tierra y agua. Una camisa caqui y, si hacía frío, un cuero. Nada sobre la cabeza... Henchido pecho y voz de él. He oído a muchos poetas decir sus versos. Pocos me han dado esta sensación tan completa del hombre expresado en acto, desde la desnuda garganta.»

Hermosamente grabadas las escenas, la autenticidad en su sitio, en su temporalidad más interior, casi como el sonido horadador de música bachiana, palabra con nociones trepadoras como el ímpetu innovador de la hiedra, lo solidario que corretea por el pecho, el poeta

en la voz de muchos y en utopía lúcida de voz de todos, si se es hombre cabal, si no se difumina el sol calentador de esperanzas. Vicente Aleixandre, que tuvo que alejarse de acciones combatientes, a causa de su salud delicada, rechazó los obstáculos y se unía a quienes defendían entre peligros de muerte la hermosa vida del pueblo. Y eso le unía a Miguel Hernández como le agrupaba a los milicianos de España leal.

Otro amigo, otro poeta joven, otro río de poesía que la muerte se llevó arrastrándole por caudales que nunca se secan, otro poeta con sangre juvenil y una salud enfermiza. Léase atentamente la *Evocación de José Luis Hidalgo:* «Me parece que le estoy viendo, oyendo su voz en aquellas soleadas mañanas madrileñas, cuando venía a continuar mi retrato... mirando su rostro bañado en la luz transparente, ¡qué claramente vi cómo era y a lo que se asemejaba! Rostro cenceño, ardido, consunto. Como si todo él hubiese sido pasado por una llama... Leía sus versos con infinita castidad en la voz. Una mano larga, amarilla, pobre, sostenía el papel donde las letras violentamente enrejadas sobre la blancura parecían querer denunciar una lucha contra un destino. Pero su voz no patetizaba. Por ella pasaba el envío, y la física voz sonaba, corporal, encerrada en el presente ser vivo que tenía un nombre, un hueso, una carne, un accidente. Pero otra voz resonaba más honda, otra voz sin garganta, que todos oíamos en la ronca voz de José Luis. Plateado y tranquilo está aquí su nombre. Su definitiva materia en otra parte duerme. Un cielo mezclado con azul turbio, con indescifrable gris de arcano, vela sobre la tierra donde no se oculta, donde se entrega, donde serenamente descansa» *(OC,* p. 1282).

El tono aleixandriano, y el poeta trágicamente inscrito en sus propios versos de «Los muertos». Tiempo y vida de un poeta, testimonio y el fuego, hasta enfermar, hasta morir. La palabra poética no pudo detener la agravación de la enfermedad. Y ya hemos leído ese cielo y azul, tierra de morir, en la evocación aleixandriana, cariñosa y justa.

¿Poetas con sangre más o menos joven, pero poesía en vida? Con nombre, en semblanzas o en retratos, en pareceres o poemas varios, la memoria aleixandriana ha dejado suficientes ejemplos. Poesías elegíacas, prosas encendidas, amistad con alas de plenitud. Lo iniciado en *Nacimiento último,* de 1927-1952, en donde hay presencias como Emilio Prados y Gabriela Mistral y Pedro Salinas, se prosigue en *Retratos con nombre,* de 1958-1965, y en *Poemas varios,* de 1927-1967, y en *Los encuentros,* de 1954-1958, y en *Nuevos encuen-*

tros, de 1959-1967. Ya no se trata de los compañeros del grupo de 1927, sino también de otros poetas, cuya orientación profesional es más reciente, más joven. Y ahí figuran algunos poetas que, por una u otra razón, han estado en relaciones constantes y no episódicas con el poeta de la calle Velintonia; el resultado se lee en admirables textos que el afán de recordar de Vicente Aleixandre ha ido escribiendo a lo largo de muchos años. Tesonero triunfo de la fiel memoria, que busca claridades, que las une con luces del día triunfante del vivir. El poeta nos ofrece la palabra del conocimiento y del amor. Con emoción. Con dolor de activa combustión. Con angustia de la inevitable consumación.

FIRMA ULTIMA

Suspenso se queda el fulgor de los textos, estancia crítica del poeta en sus recuerdos, en conocer ansioso que con pasmo creciente va recorriendo los paisajes de la vida humana, y al ir acercándose la fase del hombre que se acaba, destrucción o amor, ay de las venturas tan soñadas siempre, una comprensión va surgiendo de una consumación que es total en la muerte, poesía y sueño, albas y noches, tal vez haya muerto el alba, tal vez domine la noche, otras amanecidas habrá, el poeta se alumbra con recuerdos de dolor y de gozo, amor de amores, cántico que continúa impasiblemente la trayectoria de la interioridad sensible, Vicente Aleixandre ya como si se viese empujado y arrinconado, memoria fértil, memoria que un día se vuelve inevitablemente desleal, afán con rabiosa lucidez, acto voluntario que se alcanza en quien sabe, en quien conoce, en quien vive, en quien sueña, y todo eso lo engloba y resume el quehacer de la biopoemática, calles y pueblos y ciudades y universo entero, calor y frío, poesía en verso y en prosa, luz para los hombres, claridad para la vida, amistad ahora y otra vez, ahora y de nuevo amistad, dialogar, verse, hallarse, estar ante los amigos, ante los demás y no tan sólo monólogo sin conversación ante el espejo, la realidad pura y sencilla, la realidad turbia y compleja, poesía aleixandriana angustiosamente apasionada, el texto y la verdad de los recuerdos, grupos generacionales, que sea el de 1927 o el de años de posguerra o el de la poesía malherida en 1936-1939, qué más da, poesía coexistente, compartidora, solidaria, esperanzadamente se coloca el texto junto al existir de hombres, voz dialogante y dialogadora, con la muerte sobre todo, y ejemplo que quise dejar para el final, es un poema que Vicente Aleixandre escribió pensando en

Miguel Hernández, texto tejido entre lo anónimo y lo concreto, amistad con nombre y sin nombre, música escuchada como individualidad o como público, uno y todos, el poema en su floración motivada por la amistad con Miguel Hernández, el poema callado, el poema de voz enronquecida por el dolor, palabras que se refieren a quien en amistad y vida supo ser puntual, «puntual, con puntualidad que podríamos llamar del corazón», amorosa voz de seres que diariamente gozan muerte. Lo curioso es que no diera Aleixandre referencia concreta a su poema, homenaje inmensamente sincero y triste, pero en nidos de lo anónimo, elegía y tristeza en un himno que sirven acaso de epitafio. ¿Quiso Aleixandre establecer un paralelismo en el título de su poema, como hizo Miguel Hernández en algunas de sus composiciones poéticas? Debe advertirse, sin embargo, que el poeta levantino escribió varias elegías; todas conllevan elementos de referencias muy concisas y precisas. Emocionante profundidad del acento elegíaco, como «Elegía», de *El rayo que no cesa* (1934-35), y con advertencia clara de que se trata de Ramón Sijé; o como «Elegía», de 1934-35 asimismo, texto no incluido en el libro y que corresponde claramente a una amiga panadera, lo precisa el poeta en aclaración, la panadera del horno de los Fenoll como es sabido; o como «Elegía primera», de *Viento del pueblo* (1937), y que ofrece en su dedicatoria la referencia directa: Francisco García Lorca, además de alusiones también directas en una u otra estrofa del poema elegíaco. Párese de contar, ya no hubo más elegías en la producción miguelhernandiana. Y relaciónese esas elegías con nombre a la «Elegía» aleixandriana, elegía sin nombre. Pero no cabe duda de que el poeta pensó en su amigo Miguel Hernández. Y se ha escrito que «Aleixandre dedicará a tan ejemplar amigo una hermosa elegía, que publicaron los *Cuadernos de las Horas Situadas*, de José Manuel Blecua» (21), y que ruego se me perdone que cite en su totalidad, poema hermoso y significativo del afán de recordar aleixandriano, soñadoramente y vivencialmente solidario con el pobre Miguel. Poesía de sufrimiento en el momento justo en que lo necesita la memoria:

ELEGIA

I

No lo sé. Fue sin música.
Tus grandes ojos azules
abiertos se quedaron bajo el vacío ignorante,
cielo de losa oscura,

---

(21) Cfr. Leopoldo de Luis: *Vida y obra de V. Aleixandre* (Espasa-Calpe, Madrid, 1978, p. 140). Elegía que figura en *Nacimiento último*.

masa total que lenta desciende y te aboveda,
cuerpo tú solo, inmenso,
único hoy en la Tierra,
que contigo apretado por los soles escapa.
Tumba estelar que los espacios ruedas
con sólo él, con su cuerpo acabado.
Tierra caliente que con sus solos huesos
vuelas así, desdeñando a los hombres.
¡Huye! ¡Escapa! No hay nadie;
sólo hoy su inmensa pesantez da sentido,
Tierra, a tu giro por los astros amantes.
Sólo esa Luna que en la noche aún insiste
contemplará la montaña de vida.
Loca, amorosa, en tu seno le llevas,
Tierra, oh Piedad, que, sin mantos, le ofreces.
Oh soledad de los cielos. Las luces
sólo su cuerpo funeral hoy alumbran.

II

No, ni una sola mirada de un hombre
ponga su vidrio sobre el mármol celeste.
No le toquéis. No podríais. El supo,
sólo él supo. Hombre tú, sólo tú, padre todo
de dolor. Carne solo para amor. Vida sólo
por amor. Sí. Que los ríos
apresuren su curso; que el agua
se haga sangre; que la orilla
su verdor acumule; que el empuje
hacia el mar sea hacia ti, cuerpo augusto,
cuerpo noble de luz que te diste crujiendo
con amor, como tierra, como roca, cual grito
de fusión, como rayo repentino que a un pecho
total único del vivir acertase.
Nadie, nadie. Ni un hombre. Esas manos
apretaron día a día su garganta estelar. Sofocaron
ese caño de luz que a los hombres bañaba.
Esa gloria rompiente, generosa que un día
revelara a los hombres su destino; que habló
como flor, como mar, como pluma, cual astro.
Sí, esconded, esconded la cabeza. Ahora hundida
entre tierra, una tumba para el negro pensamiento cavaos,
y morded entre tierra las manos, las uñas, los dedos
con que todos ahogasteis su fragante vivir.

III

Nadie gemirá nunca bastante.
Tu hermoso corazón nacido para amar
murió, fue muerto, muerto, acabado, cruelmente acuchillado de odio.

¡Ah! ¿Quién dijo que el hombre ama?
¿Quién hizo esperar un día amor sobre la Tierra?
¿Quién dijo que las almas esperan el amor y a su sombra florecen?
¿Que su melodioso canto existe para los oídos de los hombres?
Tierra ligera, ¡vuela!
Vuela tú sola y huye.
Huye así de los hombres, despeñados, perdidos,
ciegos restos del odio, catarata de cuerpos
crueles que tú, bella, desdeñando hoy arrojas.
Huye, hermosa, lograda,
por el celeste espacio con tu tesoro a solas.
Su pesantez, al seno de tu vivir sidéreo
da sentido, y sus bellos miembros lúcidos para siempre
inmortales sostienes para la luz sin hombres.

Toda la pasión de la memoria aleixandriana se halla en este poema; toda su hermosa floresta de recuerdos, vivencias y lecturas. Porque rezuma presencia miguelhernandiana, palabras y hasta metáforas angustiosamente entresacadas de la obra miguelhernandiana. Memoria que se desperdiga con sus simientes de dolor y desaliento. Un poeta muerto, una vida truncada, un amor destruido, ese cotidiano esfuerzo de amar y sobrevivirse, ese fragrante vivir que todos ahogasteis, un poeta con vida sólo por amor y que por amor fue muerto. Memoria tensa y como al acecho de peligros. Si elegí esta elegía de Vicente Aleixandre lo hice basándome en dos consideraciones: la ternura amistosa y durable hacia lo miguelhernandiano, y la estela biográfica de un hombre, y ambas consideraciones me ayudan a subrayar la clarísima solidaridad aleixandriana. Incluso en un texto anónimo brillan los recuerdos de una aventura humana asumida y compartida. Entrañablemente, Vicente Aleixandre, con su memoria azotada por vendavales, acosada por uñas y manos y miradas. Vicente Aleixandre, en su denodado afán de recordar, memoria cuyo patetismo a todos nos alcanza, a todos nos inunda de luz y de historia tormentosas y atormentadas.

JACINTO LUIS GUEREÑA

37, avenue Marcel Castié
TOULON (Var- Côte d'Azur)
(Francia)

EL MITO COMO SABER Y COMO FORMA LITERARIA

Lo que amas de verdad permanece,
... ...
lo que amas de verdad no te será arrebatado,
lo que amas de verdad es tu herencia.

EZRA POUND

I

Al estudiar en un extenso libro la obra de Vicente Aleixandre, Carlos Bousoño establece la entidad unitaria del segmento de la lírica moderna: «Llamo poesía contemporánea —declara— a la que se escribe en Europa aproximadamente desde Baudelaire hasta la segunda guerra mundial» (1), y apostilla aún: «Aleixandre, a partir de *Historia del corazón*..., supera la contemporaneidad, y lo mismo que les ocurre a todos los poetas poscontemporáneos, cambia su modo de componer» (2).

Interpretando así la complejidad de evolución de la literatura lírica, Bousoño sin duda percibe perfectamente la realidad de un período propio de la poesía moderna al que, por seguir un troquel ya acuñado en parte de la crítica, llamaremos *lírica moderna*.

Entre nosotros, este período unitario puede decirse que comienza (simbólicamente) con la publicación de las *Rimas* de Bécquer (1871), e incluye como final la gran eclosión poética de 1927. Entendidas, pues, como fechas alusivas de principio y final, sirven éstas de 1871 y 1927. Entre ellas se desarrolla una serie unitaria y muy rica, que en sus rasgos vertebrales aún no ha sido establecida como tal por la crítica, a la que llamamos —como queda dicho— *lírica moderna*. Bécquer, Unamuno, Rubén Darío, Manuel Machado, Antonio Machado, Juan

---

(1) C. Bousoño: *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, 1977, p. 419. Por lo demás, es idea que aparece en otras obras suyas.
(2) *Ibid.*

Ramón y todo el grupo poético del 27, son nombres cimeros que representan las herencias, creaciones y complejidad del período (3).

Partiendo de componentes de la obra de Aleixandre, el propio Bousoño ha señalado en esta poesía contemporánea rasgos de irracionalismo y de diferenciación original.

> Es... racional —escribe— la actitud del poeta en cuanto a la composición e irracionales los materiales expresivos. De manera creciente desde 1900, aproximadamente, o un poco antes, hasta 1936, más o menos, y con posterioridad a esta última fecha de manera francamente decreciente, las palabras pueden usarse en sentido lógico, pero se usan, con frecuencia característica, ilógicamente, esto es, según sus asociaciones irreflexivas (4).

Además de esta característica que puede encontrarse en nuestra lírica moderna, otro de los rasgos que puede estar presente en ella es el de originalidad y diferencia, el de individualismo, entendido

> como impulso de diferenciación no sólo estilística, sino también de visión del mundo. El individualismo de la época de Aleixandre llevaba a la originalidad en ambos sectores de la expresión. También el individualismo literario, en este sentido, se nos aparece como una criatura que crece biológicamente a partir del Romanticismo, y también en este caso nos es dado fijar sus estaciones fundamentales dentro del siglo XX...: en un primer lugar situaríamos juntos a Antonio Machado y a Juan Ramón Jiménez. En otro más avanzado, a Jorge Guillén y Vicente Aleixandre (5).

Tenemos, pues, a Vicente Aleixandre instalado en un período histórico-cultural determinado (la *Edad de Plata),* y dentro de él en una de sus series literarias (la de la *lírica moderna española* o «poesía contemporánea»), aunque dibujando una trayectoria poética notoria y compleja. Estas adscripciones, sin duda, enmarcan y dan sentido a su creación literaria, original y distinta en su unicidad (6). La convergencia, además, del pensamiento (poético) aleixandrino con los sistemas ideológicos contemporáneos ha sido apuntada igualmente por

---

(3) Cfr. elementalmente, pero con penetración, F. Lázaro Carreter: *Literatura española contemporánea,* Madrid, 1966, pp. 73-83, 117 y ss. 207 y ss., y, desde luego, Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos,* Madrid, 1952, quien apunta con acierto líneas históricas y de contenido.

(4) Bousoño, p. 39.

(5) *Ibid.,* p. 41.

(6) Por lo que se refiere a la estructura histórica y el concepto historiográfico de «Edad de Plata», la *Historia de España* de Menéndez Pidal, ahora dirigida por José María Jover, anuncia un tomo en proyecto (el XXXIX) dedicado enteramente al tema; se debe precisamente a Jover —quizá— la acuñación concreta del rótulo, luego seguido por otros, aunque los distintos autores entienden de modo diverso los límites del período. Cfr. J. M. Jover, «Edad Contemporánea», en la *Introducción a la Historia de España* de A. Ubieto *et alii,* Barcelona, 1965, pp. 634 y ss., 717 y ss.

Carlos Bousoño (7). «La idea de la vida como proyecto —escribe— que yace en la base de las filosofías más significativas de la hora presente encarna con naturalidad en la poética de *Historia del corazón*. Vivir es trabajo, autorrealización. Nuestro ser de hombres no es algo estático y dado; no es un regalo, sino una proposición; no una cosa, sino una tarea» (8). Un poema como «Ten esperanza», por ejemplo, parece efectivamente participar de la lógica del afán de vivir como esencia de la propia realidad radical de vivir:

> *No mires hacia atrás. ¡Adelante!*
> *Adelante. Levántate. Un poco más. Es la vida.*
> *Es el camino. ¿Que llevas la frente cubierta de sudores,*
> *con espinas, con polvo, con amargura, sin amor, sin mañana?...*
> *Sigue, sigue subiendo. Falta poco. Oh, qué joven eres.*
> *Qué joven, qué jovencísimo, qué recién nacido. Qué ig-*
> *[norante.*
> *Entre tus pelos grises caídos sobre la frente brillan tus*
> *[claros ojos azules,*
> *tus vívidos, tus lentos ojos puros, allí quedados bajo al-*
> *[gún velo.*
> *Oh, no vaciles y álzate. Alzate todavía* (9).

II

Vicente Aleixandre se ha referido en diferentes escritos a su concepción poética y a la trayectoria de su obra; lo hace de una manera global en el «Prólogo» revelador de *Mis poemas mejores*, ya citados. Esencialmente, Aleixandre sostiene que la poesía consiste en una profunda verdad comunicada, esto es, la poesía es una sustancia ideológica o emocional, pero en cuanto ha de ser comunicada, esa sustancia debe hacerse forma, construcción lingüístico-formal o literaria. La obra poética, pues, encierra un latido vital o sustancia del contenido:

> En todas las etapas de su existir el poeta se ha hallado convicto de que la poesía no es cuestión de fealdad o hermosura, sino de mudez o comunicación. A través de la poesía pasa prístino el latido vital que la ha hecho posible, y en este poder de transmisión está quizá el único secreto de la poesía, que, cada vez lo he ido sintiendo más firmemente, no consiste tanto en ofrecer belleza cuanto en alcanzar propagación, comunicación profunda del alma de los hombres.

---

(7) En su trabajo también titulado «La poesía de Vicente Aleixandre», de J. L. Cano, ed.: *Vicente Aleixandre*, Madrid, 1977, pp. 31-65.

(8) *Ibid.*, p. 54, y comp. antes pp. 48-49.

(9) Citamos este texto de *Historia del corazón* por una edición autorizada que tenemos a mano: Vicente Aleixandre: *Mis poemas mejores*, Madrid, 4.ª ed. aumentada, 1976, p. 207.

> Con su existencia, añadiría, el poeta llama a comunicación, y su punto de efusión establece una comunidad humana. Porque no existe el poeta «solitario»: la poesía supone por lo menos dos hombres. Y este segundo —el lector— puede simbolizar legión o serlo efectivamente. Pues, con un sentido profundo, toda poesía, hasta la más difícil, es multitudinaria en potencia, o no es (10).

La materia poética no se hace tal sino gracias a su forma, que es la que le da naturaleza y consistencia:

> La poesía es una profunda verdad comunicada. La «irisación» poética de ésta es el único modo de hacerse sensible. Por eso el contenido en poesía, por mucha densidad que pretenda poseer, si carece de la cualidad que ha hecho posible tanto su alumbramiento como su comunicación, no existe. Es una gárrula suplantación.
>
> Mas, si cabe, que en otro género literario, la forma, en poesía, no es cárcel ni ornamento: es sencillamente la justa y coloreada apariencia visible (11).

Consecuentemente, Aleixandre concluye —como por otro lado Jorge Guillén— viendo en el poema un constructor, un artificio calculado de tensión estructural:

> No existen palabras poéticas y palabras no poéticas (aunque algunas sean tan bellas). Toda palabra es poética si necesaria, quiero decir imantada en el acto de la creación fiel. Dentro del poema, cuando justa, ¡cómo brillará con la luz inconfundible de la comunicación! A la distinción entre palabras poéticas y no poéticas, ha de sustituirla otra más modesta, pero quizá más exacta: No hay palabras feas o bonitas en la poesía; no hay más que palabras vivas y palabras muertas, palabras verdaderas o palabras falsas (12).

Por lo que respecta a la trayectoria literaria de nuestro autor, él mismo confiesa haber tendido, para percibirla, a una cierta objetivización, y escribe: «El tema de la mayoría de los libros del poeta era...

---

(10) *Op. cit.*, pp. 8-9. Explicando la idea de que la poesía debe ser multitudinaria en potencia, F. Lázaro ha escrito «Pienso que, con esas palabras, Aleixandre quiere decir que la poesía, para serlo verdaderamente, tiene que tratar asuntos auténticos de la vida del hombre, tanto aquellos de que es consciente como otros que apenas barrunta con oscuras inquietudes. Y si llegara el momento en que, milagrosamente, la humanidad fuese capaz de barrenar las densas cortezas que la cultura ha acumulado sobre la lírica, se encontraría con que buena parte de ella, muy en primer término la del autor de *Sombra del paraíso*, no había hecho más que latir a compás con el corazón de todos» (cfr. Fernando Lázaro Carreter: *Introducción a la poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, 1979, pp. 13-14).

(11) «Prólogo», p. 7.

(12) *Ibíd.*; de Guillén véase a este propósito *Lenguaje y poesía*, Madrid, 1962. La concepción de la obra literaria como forma construida fue puesta especialmente de relieve por el formalismo ruso, movimiento doctrinal correlativo del de la vanguardia artística en que —en sentido general— se inscribe todo nuestro 27.

la Creación, la naturaleza entera, yo diría mejor, su unidad, y el hombre quedaba confundido con ella, elemento de ese cosmos del que sustancialmente no se diferenciaba. Más tarde..., *Historia del corazón* subvierte los términos y es ahora el hombre el directo protagonista, y la naturaleza sólo fondo sobre el que la historia del transcurrir humano se sucede y se desenlaza» (13). Aquella sustancia unificadora del cosmos, de todas las apariencias sensibles, aparece concebida como el amor (14), mientras que en la segunda parte de su trabajo el poeta expresa «la difícil vida humana..., su quehacer valiente y doloroso» (15). De este modo, *Historia del corazón* figura «el vivir del hombre, visto como un esfuerzo y descubierto a la luz... de su finitud y de su reconocimiento en los otros» (16). También hay que tener en cuenta que los últimos libros aleixandrinos (*Poemas de la consumación, Diálogos del conocimiento*) parecen dar forma a un tercer ciclo poético (17).

Así, pues, se nos representan en esta lírica la impresión y la emoción sentimentales ante los mundos natural y de la vida humana; su sustancia de contenido, aclara Bousoño, reside en «un impulso de solidaridad con respecto al universo cósmico y al vivir del hombre, a través de dos épocas bien diferenciadas: una primera... más visiblemente individualista y una segunda... de integración en la colectividad» (18), constituyendo posiblemente *En un vasto dominio* ensamblaje unitario de ambas materias temáticas (19) y comprendiendo quizá los últimos libros un tercer ciclo. Esta evolución, a su vez, forma parte de la de la literatura y poesía moderna:

> La poesía contemporánea terminó definitivamente en Aleixandre con la publicación de *Sombra del paraíso* y *Nacimiento último.* Posteriormente a esos libros la poesía española, y también la de nuestro autor, entran en una nueva estética... «poscontemporánea» o «neorrealista», representada en Vicente Aleixandre... por *Historia del corazón, En un vasto dominio* y *Retratos con nombre.* En todos estos libros el tema recobra o suele recobrar la vieja preeminencia con respecto a las emociones. Ahora bien: en las obras siguientes, o sea, en *Poemas de la consumación* y en *Diálogos del conocimiento,* la poesía de Aleixandre se vuelve otra vez hacia un neoirracionalismo (20).

---

(13) «Prólogo», p. 7

(14) *Ibíd.,* p. 8.

(15) *Ibíd.*

(16) *Ibíd.,* p. 11.

(17) Bousoño: *Op. cit.,* p. 48.

(18) Artículo cit., p. 51.

(19) *Ibíd.,* pp. 52-53. Comp., en efecto, poemas como «Para quién escribo» y «El sexo».

(20) Bousoño: *Op. cit.,* p. 423. Cfr., en general, el artículo (de 1958) de Ricardo Gullón «Itinerario poético de Vicente Aleixandre», ahora en el libro de J. L. Cano, ed., pp. 113-135.

Una de las expresiones —por ejemplo— de la idea de unión (por el amor) de todo lo creado que se encuentra en la obra primera aleixandrina es la del impulso de confusión con el espacio corporal-vital de una mujer amada en cuanto síntesis o precipitado del mundo todo:

Cuerpo feliz que fluye entre mis manos,
rostro amado donde contemplo el mundo
... ...
Tu forma externa, diamante o rubí duro,
brillo de un sol que entre mis manos deslumbra,
cráter que me convoca con su música íntima,
con esa indescifrable llamada de tus dientes.
... ...
Quiero ser tú, tu sangre, esa lava rugiente
que regando encerrada bellos miembros extremos
siente así los hermosos límites de la vida (21).

Complementariamente, Aleixandre poetizará en su lírica el reconocimiento del hombre en el otro:

Hermoso es, hermosamente humilde y confiante, vivifi-
[cador y profundo,
sentirse bajo el sol, entre los demás, impelido,
llevado, conducido, mezclado, rumorosamente arrastrado.
No es bueno
quedarse en la orilla
como el malecón o como el molusco que quiere calcárea-
[mente imitar a la roca.
Sino que es puro y sereno arrasarse en la dicha
de fluir y perderse,
encontrándose en el movimiento con que el gran corazón
de los hombres palpita extendido.
... ...
Cuando, en la tarde caldeada, solo en tu gabinete,
con los ojos extraños y la interrogación en la boca,
quisieras algo preguntar a tu imagen,
no te busques en el espejo,
en un extinto diálogo en que no te oyes.
Baja, baja despacio y búscate entre los otros.
Allí están todos, y tú entre ellos.
Oh, desnúdate y fúndete, reconócete.
Entra despacio, como el bañista que, temeroso, con
mucho amor y recelo al agua,
introduce primero sus pies en la espuma,
y siente el agua subirle, y ya se atreve, y casi ya se
decide.
Y ahora con el agua en la cintura todavía no se confía.

---

(21) *Mis poemas...*, p. 77.

Pero él extiende sus brazos, abre al fin sus dos brazos y
se entrega completo.
Y allí fuerte se reconoce, y crece y se lanza,
y avanza y levanta espumas, y salta y confía,
y hiende y late en las aguas vivas, y canta, y es joven.
Así, entra con pies desnudos. Entra en el hervor, en
la plaza.
Entra en el torrente que te reclama y allí sé tú mismo (22).

Así, pues, se halla presente a grandes rasgos en nuestro autor (nos parece), con su poetización del impulso hacia la naturaleza entera y del transcurrir humano, la misma doble sustancia temática de contenido que da cuerpo a la obra de Jorge Guillén: el cántico y clamor alternativos ante lo existente natural e histórico. Quizá incluso constituya una razonable hipótesis de trabajo la de la puesta en claro de esos dos grandes tonos poéticos generales en todo el Veintisiete; ambos temas se hallan presentes seguramente, con distintas variaciones y realización literaria original, en buena parte de los autores del grupo; por supuesto, en distinta proporción (23).

---

(22) *Ibid.*, pp. 209-211. El tema, como se sabe, ha sido glosado filosóficamente con gran entidad por don Pedro Laín Entralgo.

(23) Así se dibuja, e. gr., en las interpretaciones y ejemplos de M. García Posada: *García Lorca*, Madrid, 1979, y Dámaso Alonso: *Poemas escogidos*, Madrid, 1969. Pedro Salinas, de otro lado, al par que no ocultó una actitud satírica ante el caos del mundo, exaltaba también la técnica en cuanto naturaleza al servicio del hombre. Ocurre, por ejemplo, en su original poema «Navacerrada, abril», aparentemente amoroso y que hacia el final descubre su sentido verdadero:

Los dos solos. ¡Qué bien
aquí, en el puerto, altos!
Vencido verde, triunfo
de los dos, al venir
queda un paisaje atrás:
otro enfrente, esperándonos.
Parar aquí un minuto.
Sus tres banderas blancas
—soledad, nieve, altura—
agita la mañana.
Se rinde, se me rinde.
Ya su silencio es mío:
posesión de un minuto.
Y de pronto mi mano
que te oprime, y tú, yo,
—aventura de arranque
eléctrico—, rompemos
el cristal de las doce,
a correr por un mundo
de asfalto y selva virgen.
Alma mía en la tuya
mecánica; mi fuerza,
bien medida, la tuya,
justa: doce caballos.

III

Sombra del paraíso, visión de un mundo en claridad (24), se halla en el tramo final de la representación del cosmos iniciada con *Pasión de la tierra.* Esta primera época aleixandrina se caracteriza, según hemos visto, por el motivo de la solidaridad con todo lo existente inorgánico o vital e identificación amorosa con ello mismo; la muerte además aparece concebida, en consecuencia, como supremo acto de vida, «definitiva entrega a la naturaleza amante, realidad última del universo» (25). En el primer Aleixandre, pues,

> la intuición central consiste en la consideración de lo elemental, de lo primario como la única realidad verdadera.
>
> ... ...
>
> El autor ... siente un especial arrobo ante la naturaleza y sus elementos (la piedra, la luz del sol, el viento, el fuego, el bosque, el campo, el río, la montaña) y se entusiasma con ella y con ellos más que con los hombres.
>
> ... ...
>
> Será mejor lo más elemental, de forma que la piedra superará al vegetal, éste al animal, y el animal al hombre; ... al hombre alejado de la naturaleza, no al que se deja guiar por sus supremas instancias. Porque, en efecto, el hombre elementalizado, trozo del cosmos, es uno de los héroes fundamentales de esta lírica (26).

El primitivismo de la concepción aleixandrina le ha llevado al motivo recurrente de las ciudades y los vestidos como encubrimiento de la naturaleza; así lo expresa en el texto germinal de *Sombra del paraíso,* «Primavera en la tierra» (27):

Vosotros fuisteis,
espíritus de un alto cielo,
poderes benévolos que presidisteis mi vida,
iluminando mi frente en los feraces días de la
alegría juvenil.
... ...

---

(24) Cfr. «Prólogo» cit., p. 11. Comp. con el mismo motivo en Guillén, tal como destaca M. Alvar: *Visión en claridad (Estudios sobre «Cántico»),* Madrid, 1976.

(25) C. Bousoño: Artículo cit., pp. 36-38.

(26) Bousoño: *Op. cit.,* pp. 49-50. quien además advierte: «El hecho desborda la poesía de Aleixandre y signa de muchos modos el período: gusto y nuevo aprecio del arte primitivo o ingenuo, e incluso del arte negro y prehistórico; gitanismo e «ingenuismo» y a veces pasionalismo de la poesía de Federico García Lorca, y, más evidentemente, pasionalismo de su teatro; interés en la poesía popular..., elementalismo como un supuesto de la poesía de Guillén... Diríamos entonces que el irracionalismo general de la época contemporánea adopta en Aleixandre la forma de esta exaltación de lo puramente elemental y cósmico con todas sus consecuencias, así como se manifiesta también de otro modo en el tono pasional, por ejemplo, de *La destrucción o el amor»* (pp. 50-51).

(27) Citamos por la ed. de Leopoldo de Luis: *Sombra del paraíso,* Madrid, Clásicos Castalia, 1977, pp. 121-124.

vosotros, dueños fáciles de la vida,
presidisteis mi juventud primera.
Un muchacho desnudo, cubierto de vegetal alegría
huía por las arenas vívidas del amor
hacia el gran mar extenso,
hacia la vasta inmensidad derramada
que melodiosamente pide un amor consumado
... ...
Siempre fuisteis, oh dueños poderosos,
los dispensadores de todas las gracias,
tutelares hados eternos que presidisteis la fiesta
de la vida
que yo viví como criatura entre todas.
Los árboles, las espumas, las flores, los abismos,
como las rocas y aves y las aguas fugaces,
todo supo de vuestra presencia invisible
en el mundo que yo viví en los alegres días
juveniles.
Hoy que la nieve también existe bajo vuestra
presencia
miro los cielos de plomo pesaroso
y diviso los hierros de las torres que elevaron los
hombres
como espectros de todos los deseos efímeros.
Y miro las vagas telas que los hombres ofrecen,
máscaras que nos lloran sobre las ciudades
cansadas,
mientras siento lejana la música de los sueños
en que escapan las flautas de la Primavera
apagándose (28).

Pero, además de su enraizamiento en la «primera época» de Aleixandre, ¿cuál es el sentido específico de este libro de tema paradisíaco? La crítica ha tratado de ponerlo en claro con distintas aproximaciones, algunas de las cuales repasaremos aquí con brevedad.

Ya prontamente Dámaso Alonso dedicó unas notas al libro (29), destacando como tema que en él se poetiza el de la vida o lo creado, el universo (30), pero motivo que se trata según un deseo cósmico totalizador; éste constituiría además el sentimiento fundamental en la poesía de Vicente Aleixandre hasta entonces (31). La lírica aleixandrina expresaba, pues, un anhelo de lo primario-total (32). Ahora bien; don Dámaso apunta entre líneas asimismo cómo el autor identifica ese anhelo de lo primario cósmico con su real infancia biográfica y con el

(28) Cfr. C. Bousoño, *op. cit.*, pp. 51-52, así como otros ejemplos de la manifestación de la aproximación a la naturaleza de *Sombra del paraíso* en pp. 54-55, 60, 63-64, 71...

(29) *Vid.* ahora *Poetas españoles...*, pp. 304-314.

(30) *Ibid.*, p. 306.

(31) *Ibid.*, p. 311.

(32) *Ibid.*, p. 314.

primer día del mundo, es decir, con el mundo como Paraíso. Encontramos entonces en el libro la evocación elegíaca de lo elemental-natural perdido, esto es, de la infancia y paraíso perdidos (33).

Carlos Bousoño, por su lado, interpreta más explícitamente que el texto responde a una figuración emanada del deseo de autenticidad, de perennidad en la dicha, pues resulta de la pesadumbre por el hombre histórico y sus obras: de ahí el exhorto a no nacer dirigido al elemento humano del cosmos (34). Literariamente, Aleixandre se sirve de un mito: el de la edad dorada en el pasado que se recuerda al escribir el texto (35).

Vemos, pues, cómo los comentaristas han apuntado de un modo claro la sustancia de contenido última de *Sombra del paraíso:* la rememoración o reviviscencia del existir natural del hombre en el mundo. Ultimamente, además, el enfoque se ha precisado —según creemos— notándose en particular cuál es la pesadumbre histórica denotada por Vicente Aleixandre. Así, Manuel Alvar, que ha analizado uno de los poemas del libro, manifiesta: «El poeta alzaba su repulsa contra un mundo que debiera ser mejor: ... con el descubrimiento de una belleza que, en su desnudez, acusaba a cuanto impedía la felicidad del hombre... La guerra es la perturbación del orden y la quiebra del amor. Sólo queda —1944— la angustia de que el Paraíso hubiera sido aniquilado» (36). Con posterioridad, F. Lázaro Carreter vuelve a señalar las circunstancias histórico-sociales de la España contemporánea y las biográficas particulares (en una medida dependiente de aquéllas) de nuestro autor, como motivo desencadenante de su meditación y creación literaria:

> Retengamos la fecha (de *Sombra del paraíso):* 1944. Sólo hace cinco años que ha terminado la guerra civil. Sus efectos, sin embargo, continúan vivísimos... Años muy penosos para Aleixandre, el cual arrastra en difíciles condiciones su enfermedad renal; su padre, al que estaba unido por un profundo amor, ha muerto; sus amigos, compañeros en la creación poética, se han desterrado; algunos han perecido; otros sufren prisión. Sólo Dámaso Alonso y Gerardo Diego quedan en Madrid. Su casa de Velingtonia, 3, que estuvo en las proximidades del frente, ha quedado arrasada, y él... tiene que afanarse en reconstruirla. Una clara sospecha política planea sobre aquel escritor de inequívoco pasado liberal.

---

(33) Comp. *ibid.*, pp. 310, 312.

(34) *Op. cit.*, pp. 86, 92. El «¡Humano: nunca nazcas!», de don Vicente en *Sombra...*, p. 154.

(35) *Ibíd.*, p. 85. Y comp.: «Muchos pasajes... proclaman su voluntad artística de creación de un mundo equivalente a esa realidad paradisíaca perdida» (L. F. Vivanco: «La generación poética del 27», en G. Díaz Plaja, dir., *Historia general de las Literaturas Hispánicas*, VI, Barcelona, 1968, pp. 463-628, p. 546).

(36) M. Alvar: «Análisis de Ciudad del paraíso», en J. L. Cano, ed., pp. 231-254, pp. 231, 252.

... ...

Era *(Sombra del paraíso)* otra reacción ante la guerra y sus secuelas..., el ahincamiento del escritor en su propio espíritu, *para contemplar qué se había hecho de él*... Vicente Aleixandre, físicamente débil y moralmente zarandeado, se enclaustró en su propio estupor, en la meditación del paraíso perdido de la esperanza.

... ...

Aleixandre *no añora sólo su propio paraíso perdido, sino el de la tierra toda*, contemplado a través de su propia pérdida... Se identifica con el mundo, le recuerda su pasado y *quiere regresarlo*, aunque sabe que no puede, que el proceso de destrucción es imparable, y él cuenta sólo con palabras, con versos, imposibles sustitutos de la realidad (37).

Pero ha sido sobre todo el propio Leopoldo Urrutia quien más claramente ha optado por el enfoque interpretativo al que venimos refiriéndonos (38). *Sombra del paraíso*, libro compuesto entre septiembre de 1939 y noviembre de 1943, señala —nos dice— lo perdido, queriendo recuperarlo (39); muestra por ello una inhibición y aun alejamiento ante el presente (40). «Pensemos —concluye este comentarista— que toda derrota en una guerra es una *sombra del paraíso*. Desde la tierra propia y el ajuar y la familia, hasta el propio cuerpo, pasando por los ideales personales, son el paraíso que perdemos, al perder con la derrota la libertad, la autodeterminación. Dejamos de ser lo que éramos para ser lo que nos imponen los vencedores. *Sombra del paraíso* nos anega» (41).

IV

Personalmente, nos parece que *Aleixandre identifica en su libro la propia infancia y todo lo que existencialmente ha perdido con lo elemental-natural que ama, es decir, con el anhelo de lo primario cósmico, y así su texto resulta una reviviscencia elegíaca que toma la forma de pensamiento y literaria de mito: en este caso, el mito del paraíso perdido.*

En efecto, el mito constituye una forma de pensamiento que se dirige a salvar al hombre considerándolo globalmente en el orden

---

(37) *Loc. cit.*, pp. 4-5, 6-7, 11; los subrayados son nuestros. En cuanto a la circunstancia biográfica evocada por Lázaro, cfr. la «Introducción biográfica y crítica» de la ed. citada de Leopoldo de Luis, pp. 12-13, 30.

(38) *Vid.* «Introducción» cit., y anteriormente el artículo recogido en J. L. Cano, ed., pp. 255-262: «Otro acercamiento a *Sombra del paraíso*».

(39) Artículo cit., p. 256.

(40) *Ibid.*, p. 257.

(41) *Ibid.*, p. 262.

universal, esto es, consiste en un saber soteriológico (42). *El Aleixandre acosado por muchas circunstancias adversas de orden personal y —principalmente— colectivas, se coloca a la altura de ellas ejerciendo un saber de salvación que da lugar a su discurso mítico: el que constituye* Sombra del paraíso. *Intelectivamente, trata de suprimir la Historia mediante el retorno o recuperación de una edad de oro, la de la infancia del hombre y del mundo, o sea, la del universo natural primario.*

El propio don Vicente ha proclamado que su libro configura un mundo adueñado por la claridad —lo que consigue, por ejemplo, con el uso elocutivo del adjetivo (43)—, pero se trata de un «cántico de la luz desde la conciencia de la oscuridad», declarando también cómo ese constante contrapunto da a la obra su fondo patético (44). Veamos, pues, el *cántico* y *clamor* de Aleixandre.

Primeramente, expresa la perfección del universo en sus elementos; es aún la naturaleza inhabitada y armoniosa:

La tierra conmovida
exhala vegetal
su gozo. ¡Hela: ha nacido!
Verde rubor, hoy boga
por un espacio aún nuevo.
¿Qué encierra? Sola, pura
de sí, nadie la habita.
Sólo la gracia muda,
primigenia, del mundo,
va en astros, leve, virgen,
entre la luz dorada.

... ...

Aún más que el mar, el aire,
más inmenso que el mar, está tranquilo
Alto velar de lucidez sin nadie.
Acaso la corteza pudo un día,
de la tierra, sentirse, humano. Invicto,
el aire ignora que habitó en tu pecho.
Sin memoria, inmortal, el aire esplende.

... ...

¿Quién dijo acaso que la mar suspira,
labio de amor hacia las playas, triste?
Dejad que envuelta por la luz campee.
¡Gloria, gloria en la altura, y en la mar, el oro!
¡Ah soberana luz que envuelve, canta

---

(42) Cfr. José Luis Abellán: *Mito y cultura*, Madrid, 1971, que hemos tenido en cuenta en el texto. Sobre la forma mítica característica de una parte del pensamiento español, *vid.* las consideraciones interpretativas y metodológicas que expone el propio Abellán en el tomo I de su *Historia crítica del pensamiento español*, Madrid, 1979.

(43) Cfr. L. de Luis: «Introducción» cit., pp. 47-51.

(44) *Mis poemas...*, p. 129.

la inmarcesible edad del mar gozante!
Allá, reverberando,
sin tiempo, el mar existe.
¡Un corazón de dios sin muerte, late! (45).

Al gozo y exaltación de la infancia del mundo se añade la propia biográfica del poeta, quien se identifica con la realidad infantil del puro vivir por el vivir:

La presencia de peces por las orillas, su plata
núbil,
el oro no manchado por los dedos de nadie,
la resbalosa escama de la luz, era un brillo en los
míos.
No apresé nunca esa forma huidiza de un pez en
su hermosura,
la esplendente libertad de los seres,
ni amenacé una vida, porque amé mucho: amaba
sin conocer el amor: sólo vivía... (46).

Pero frente a esta alegría rememorada Aleixandre se halla en el presente en que escribe en tiniebla huérfana:

Huérfano de ti, menudo como entonces, caído sobre
una hierba triste,
heme hoy aquí, padre, sobre el mundo en tu
ausencia,
mientras pienso en tu forma sagrada, habitadora
acaso de una sombra amorosa,
por la que nunca, nunca tu corazón me olvida.
Oh padre mío, seguro estoy que en la tiniebla
fuerte
tú vives y me amas. Que un vigor poderoso,
un latir, aún revienta en la tierra.
Y que unas ondas de pronto, desde un fondo,
sacuden
a la tierra y la ondulan, y a mis pies se estremece.
Pero yo soy de carne todavía. Y mi vida
es de carne, padre, padre mío. Y aquí estoy,
solo, sobre la tierra quieta, menudo como entonces,
sin verte,
derribado sobre los inmensos brazos que
horriblemente te imitan (47).

---

(45) *Sombra...*, pp. 153-154. Comp. además contenidos como los de «Criaturas en la aurora» (pp. 89-92) y «Al Cielo» (pp. 181-182).

(46) *Ibíd.*, p. 138. Cfr. la alabanza del hombre natural en «Hijos de los campos» (páginas 177-178).

(47) *Ibíd.*, pp. 169-170.

Y, asimismo, se dirige inútilmente a los muertos de la guerra civil para que se incorporen a la armonía del mundo:

¡Despertad! Es el mundo, es su música. ¡Oídla!
La tierra vuela alerta, embriagada de visos,
de deseos, desnuda, sin túnica, radiante,
bacante en los espacios que un sino muestra
hermoso,
azulado de venas, de brillos, de turgencia (48).

V

Leopoldo de Luis (49) y F. Lázaro (50) han señalado cómo tanto la lectura de Milton como la de Alberti pudo despertar en Aleixandre la idea del paraíso perdido o en sombra. Creemos, además, de gran relieve, la herencia y concomitancias de nuestro poeta con Paul Eluard.

Aleixandre y Eluard, en efecto, son estrictamente contemporáneos y coetáneos, y su obra muestra un perfil semejante. Los comentaristas han destacado cómo la soledad de Eluard escondía un afán de comunión o acuerdo del hombre con el universo, y también cómo a impulsos de las circunstancias sintió una solidaridad cada vez mayor para con el total de los hombres. Por lo uno y por lo otro, Eluard trató en su experiencia poética —sostienen los especialistas— de borrar el tiempo y poseer la evidencia de la inocencia recobrada.

Según queda ya apuntado, en un primer examen nos ha parecido que, por un lado, la lectura del poeta francés pudo servir como activador de la propia conciencia literaria aleixandrina; por otro, quizá deban interpretarse como coincidencias y convergencias coetáneas (generacionales) las similitudes en las sustancias de contenido. Por ejemplo, Paul Eluard había expresado ya poco antes de que comenzase a escribirse *Sombra del paraíso:*

El cielo se ensanchará
Ya estábamos cansados
De habitar en las ruinas del sueño
En la sombra baja del reposo
De la fatiga del abandono
La tierra tomará de nuevo la forma de nuestros cuerpos vivos.
... ...

---

(48) *Ibíd.*, p. 143.
(49) «Introducción», p. 28.
(50) *Loc. cit.*, pp. 9-11.

Yo voy hacia la vida tengo apariencia de hombre
Para probar que el mundo está hecho a mi medida
Y no me encuentro solo
Mil imágenes de mí mismo multiplican mi luz
Mil miradas parecidas hacen igual la carne
Es el pájaro el niño es la roca es el llano
Que se mezclan a nosotros
El oro estalla en risas al verse fuera del abismo
El agua el fuego se desnudan por una sola estación
Ya no hay más eclipse en la frente del universo (51).

Asimismo, el famoso poema «Libertad» del autor francés no parece sino distinta solución formal a la misma materia de contenido del libro de Aleixandre:

Sobre los campos sobre el horizonte
Sobre las alas de los pájaros
Y sobre el molino de las sombras
Escribo tu nombre

Sobre cada aliento de la aurora
Sobre el mar sobre los barcos
Sobre la montaña enloquecida
Escribo tu nombre

... ...

Sobre mis refugios destruidos
Sobre mis faros desplomados
Sobre los muros de mi hastío
Escribo tu nombre

Sobre la ausencia sin deseos
Sobre la soledad desnuda
Sobre el escalón de la muerte
Escribo tu nombre

Sobre la salud recobrada
Sobre el peligro que se aleja
Sobre la esperanza sin recuerdos
Escribo tu nombre (52).

VI

En los párrafos anteriores nos han surgido algunas referencias bibliográficas referidas a la obra de Aleixandre en conjunto o dedicadas más específicamente a *Sombra del paraíso.* Ordenamos ahora

(51) Citamos por la trad. de María Teresa León y Rafael Alberti: Paul Eluard: *Poemas (1917-1952)*, Buenos Aires, 1975, pp. 61-62.
(52) *Ibíd.*, pp. 91, 93.

buena parte de esas referencias, orientando algo acerca de su contenido.

Por lo demás, debemos decir que la crítica en torno a la poesía de Aleixandre es muy extensa; a más de los trabajos aquí citados, conocemos otros, así como algunas tesis y memorias de licenciatura. En nuestra modesta opinión, en esos escritos se encuentra de todo: varios de ellos destacan por su penetración y comprehensividad, y sus opciones críticas las hemos recogido en lo esencial; bastantes otros se resienten por su vaguedad de contenido o elocución desbordante, y los hay que parecen francamente desenfocados (erróneos).

ALEIXANDRE, V.: «Prólogo» a *Mis poemas mejores,* Madrid, 1976, pp. 7-13.

Importante texto, a pesar de su brevedad, en el que el propio autor se refiere a su poética y a la trayectoria literaria de su obra. Al frente de cada uno de los extractos de libros recogidos en esta antología se encuentran, además, unas palabras orientadoras de Aleixandre acerca del sentido respectivo de cada uno de ellos.

ALONSO, D.: *Poetas españoles contemporáneos,* Madrid, 1952.

Esta obra de conjunto señala agudamente diversas líneas de sentido en la historia de la poesía española moderna; específicamente se dedican a *Sombra del paraíso* las páginas 304-314, glosando la materia poetizada en el libro y subrayando algunos textos centrales.

ALVAR, M.: «Análisis de *Ciudad del paraíso*», en J. L. Cano, ed., pp. 231-254.

Encuadre del contenido del texto en su circunstancia histórica, más análisis elocutivo métrico y del sistema de connotaciones. A partir de una primera redacción de este trabajo, comparamos la glosa complementaria de F. Abad recogida en *El signo literario,* Madrid, 1977.

BOUSOÑO, C.: *La poesía de Vicente Aleixandre,* Madrid, Gredos, 1977.

Se trata sin duda de la obra crítica fundamental acerca de Aleixandre. Incluye datos biográficos, de fuentes e influjo, cronología de poemas y bibliografía extensa, así como un análisis detallado de la

trayectoria poética del autor, sus contenidos y su expresión. Bousoño, además, alude muchas veces a problemas teóricos o generales tratados en otros trabajos suyos.

BOUSOÑO, C.: «La poesía de Vicente Aleixandre», en J. L. Cano, ed., pp. 31-65.

Texto del prólogo a las *Obras Completas* aleixandrinas, en el que Bousoño recoge fundamentalmente su exposición anterior.

CANO, J. L., ed.: *Vicente Aleixandre,* Madrid, 1977.

Sin duda José Luis Cano, fiel comentarista de las sucesivas obras del poeta, ha rendido un buen servicio al ordenar esta antología de textos críticos; el volumen se acompaña además de una bibliografía de primeras ediciones y de estudios y números de homenajes en revistas. Los textos escogidos, además, procuran atender a los distintos aspectos del autor, si bien algunos parecen de mayor entidad que otros.

GULLON, R.: «Itinerario poético de Vicente Aleixandre», en J. L. Cano., ed., pp. 113-135.

Comentarios libres a la trayectoria de la obra aleixandrina, desde *Ambito* a *Historia del corazón.*

LAZARO, F.: *Introducción a la poesía de Vicente Aleixandre,* Madrid, 1979.

Texto de una conferencia en la que de un modo sencillo y persuasivo se describen dos libros representativos de los dos ciclos generales de la poesía de Aleixandre: *Sombra del paraíso* e *Historia del corazón.*

LUIS, L. DE: «Otro acercamiento a *Sombra del paraíso»,* en J. L. Cano, ed., pp. 255-262.

Intento, creemos que razonable, de rastrear en el contenido del libro denotaciones concretas de su época histórica.

LUIS, L. DE: «Introducción biográfica y crítica» a su edición de *Sombra del paraíso,* Madrid, 1977.

En este escrito, Leopoldo Urrutia de Luis recoge la idea central de su trabajo anterior, encuadrándola con mayor riqueza de datos

biográficos, históricos y analíticos. El volumen en conjunto incluye además bibliografía muy detallada de primeras ediciones y estudios, así como notas aclaratorias y orientadoras.

ZARDOYA, C.: «La presencia femenina en *Sombra del paraíso*», en J. L. Cano, ed., pp. 151-167.

Inventario de la presencia del tema aludido en el libro, comentándolo libremente (53).

FRANCISCO ABAD NEBOT

Facultad de Letras
Universidad de
VALLADOLID

(53) Insertamos este trabajo en un conjunto de aproximaciones a la lírica española moderna: al margen de algunas observaciones sobre las concepciones estéticas generales y análisis concretos de textos que hemos incluido en nuestro volumen misceláneo *El signo literario* (Madrid, 1977), hemos prestado atención a Bécquer, el Modernismo y Rubén Darío en los estudios incorporados a G. A. Bécquer: *Rimas y leyendas* (Madrid, Edaf, 1979), y R. Darío: *Antología poética* (Madrid, Edaf, 1979); sobre Jorge Guillén, *vid.* los ensayos que acompañan a nuestras ediciones de sus libros *Plaza Mayor* (Madrid, 1977), *Estudios* (Madrid, 1977) y *Cántico (1928)* (Barcelona, 1978). Tenemos ultimada asimismo, y está pendiente de publicación, una antología titulada «La cultura de la Vanguardia en España».

LA METAFORA MITICA

Lo que llamamos mito —según dice Müller en *Über die Philosophie der Mythologie*— sólo es un residuo de una etapa más general de nuestro pensamiento; apenas una persistencia de lo que mucho antes fue dominio total del pensamiento y del lenguaje. No se logrará comprender completamente a la mitología hasta que no se sepa que lo que ahora llamamos antropomorfismo, personificación o animismo fue, hace muchos siglos, algo absolutamente necesario para el desarrollo de nuestro lenguaje y nuestra comprensión. Resultaría difícil asir y retener el mundo exterior sin esa mitología universal, sin el acto de insuflar en nuestro espíritu dentro del caos de los objetos y rehacerlos, recrearlos de acuerdo a nuestro propia imagen, y en realidad podemos agregar que todo fue hecho por esta palabra, es decir, conocido y reconocido por ella. Esto, en síntesis, es lo que pensaba Müller sobre la filosofía de la mitología.

Sin embargo, los mitólogos coinciden hoy que no todo es lenguaje en el mito. Usener ya trataba de probar que todos los conceptos generales del lenguaje deben atravesar previamente cierta fase mítica; pero el mito, como el lenguaje, el arte y aun la ciencia, aparecen como símbolos, y no en el sentido de puras imágenes sino como fuerza que crea y establece su propio mundo significativo: «Lo que llamamos símbolos —dice Jung en *El hombre y sus símbolos*— es un término que puede ser conocido en la vida diaria, aunque posea connotaciones específicas, además de su significado corriente y obvio. Representa algo vago, desconocido u oculto para nosotros (...). Así que una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto "inconsciente" más amplio, que nunca está definido o explicado. Ni se puede esperar definirlo y explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que nacen más allá del alcance de la razón.»

La propensión cotidiana del hombre a la formación de símbolos se manifiesta, como lo señalara Freud, en los «remanentes arcaicos»

del sueño; encontramos que muchos sueños presentan imágenes y asociaciones que son análogas a las ideas, mitos y ritos primitivos. Mas las imágenes suscitadas por el lenguaje y lo que ellas implican en la visión o en el sueño, tienen un carácter común decisivo: la palabra; pero el mito, como el sueño y la visión, cuando están acompañados de una fuerte carga emocional, puede intensificar una realidad *sobre*natural, representada por un proceso ideativo o intuitivo creador de imágenes simbólicas relativas a fenómenos esenciales del hombre. Y si es peculiar de estos símbolos la independencia del tiempo y la posibilidad de repetir en cualquier momento el contenido del mito, se revela éste como un hecho *eternamente existente.* Mítico, en tal sentido, es Platón en cuanto creía que el tiempo es una imagen creada del demiurgo.

Mas ¿qué tiene que ver el mito con la metáfora de un poeta actual? «Nuestra moderna psicología —dice Jung— sabe que el inconsciente personal sólo es un estrato superficial, que descansa en un fundamento de constitución completamente diferente. Este recibe el nombre de *inconsciente colectivo.* La base de esta denominación es hecho que, a diferencia del inconsciente personal, las imágenes del inconsciente más profundo tienen un carácter señaladamente *mitológico.* Lo que quiere decir que coinciden, por su forma y contenido, con aquellas representaciones primitivas universales que sirven de base a los mitos. No son ya de naturaleza personal, sino suprapersonal y, por tanto, comunes a todos los mitos. Pero pueden comprobarse en los mitos y cuentos de todos los pueblos y de todas las épocas, así como en los individuos aislados, aun cuando éstos no tengan la menor noción de la mitología.»

Los *arquetipos* no son nombres ni conceptos filosóficos sino el resultado de la imagen dinámica sumada a la numinosidad emotiva: «son trozos de la vida misma, imágenes que están íntegramente unidas al individuo vivo por el puente de las emociones».

Frente al mito, la pura razón —y, por ende, el lenguaje como concepto— es un término verdaderamente inadecuado para abarcar las formas de la vida cultural en toda su riqueza y diversidad; porque todas esas formas son simbólicas y, por tanto, como afirma Cassirer, en lugar de definir al hombre como un animal racional, lo definiríamos como un animal simbólico. Es la cultura, la historia, lo que se hace interpretable a través del lenguaje; pero no perdamos de vista, cuando generalizamos, lo que refiere Claude Lévi-Strauss en el segundo volumen de sus *Mythologiques: Du miel aux cendres:* «Ocurre con las civilizaciones (y las culturas) como con las semillas: la semilla contiene la posibilidad del desarrollo total;

pero se precisan las circunstancias favorables y hay que contar con la historia individual de cada semilla», sobre todo cuando vamos a identificar una forma de la cultura: la poesía y el mito, o al revés. A priori, se podría pensar que el fenómeno que permite el patrimonio mítico surgir de forma que el puro arte pueda verse en peligro de parecer una supervivencia, si no fuese que el impulso de la fantasía poética —que está también en la base del mito— y la sensibilidad humana a la poesía, son psicológicamente premisas de una misma estructura, aunque el poeta haya perdido la respuesta que envuelve la sacralidad de la tradición mítica; pero la representación simbólica del mito, en cuanto puede ser conocimiento, acción, condición del mundo o de la sociedad, necesarios al hombre, tiende a una naturaleza esencial: la que comprende la vida, la muerte, el incremento del ser, pues la visión del mito, como la de la poesía, es la visión del universo. Por eso es que la poesía, desde el principio, está enlazada con el mito; sobre todo en la imagen mágica del mundo (la poesía, como *pòiesis*, como acción mágica que expresa y evoca la presencia de una superrealidad creadora), no sólo conserva un poder creador original, sino que lo va renovando constantemente y experimenta una suerte de palingenesia constante, de renacimiento sensorial y a la vez que espiritual; sea en una admisión tácita de lo mítico como en Hölderlin o Keats, o en poetas que suponen estar fuera de este dominio. La mitopoética aparece como un proceso que no es lógico ni ilógico sino, mejor, expresión inmediata de una asociación creadora de los componentes reales e irreales del mito. Si para nosotros la metáfora es una «fantasía», intensificada con una carga de naturaleza estética, la mitopoética vale como equivalencia, mágicamente activa, en cuanto refleja la imaginación del hombre como cultura. Literariamente, suele olvidarse que los símbolos y las metáforas —al menos las más introspectivas— no son necesariamente inseparables del contenido mítico-religioso, aunque ese contenido sólo tenga sentido como representación de los fenómenos sin ninguna clase de sacralidad; pero la creación mitopoética y el lenguaje y la metáfora poéticos son dos expresiones culturales nacidas de la misma raíz o, más precisamente, representantes de un mismo proceso psíquico y emocional: interpretarlo como mito o como arte depende del valor que le atribuyamos. Y en cuanto a la metáfora propiamente dicha, no debemos usarla como sustitución simbólica de *tal cosa* sino de una realidad última, teleológica, que expresa la verdadera esencia y potencia del objeto, pues el símbolo mitopoético tampoco sustituye al objeto sino que *equivale a él*. En este sentido, la metáfora, como símbolo, es

una visión directa del cosmos; y en esto no tiene nada que ver la antigua retórica que reconocía como uno de los principales tipos de metáfora la sustitución del género por la especie y de la parte por el todo, y viceversa; es fácil comprobar aquí hasta qué punto resulta evidente para el pensar mítico que hay en la metáfora (como en la poesía) mucho más que una simple sustitución o una mera figura retórica del lenguaje; más bien constituye, en cuanto cree o crea, una auténtica y directa identificación. Y esto es tanto más válido en cuanto que toda metáfora encierra en sí la *naturaleza* de su objeto, sea su «demonio» o su «alma».

En el campo literario, y en el surrealismo especialmente, no se considera apenas la *herencia* metafórica, que también debe formar parte de lo que Zubiri llama «la constitutiva religación de la existencia humana». Aún cuando la poesía no está necesariamente imantada de sacralidad, puede probarse que, cuando menos, en connotaciones profundas, mantiene zonas en la que permanecen las numinosidades, sean arcaicas o modernas. Porque, en todo caso, los sueños de los poetas son los de la humanidad, no sólo los del freudismo.

Los aristarcos literarios se han inventado a su vez un repertorio de análisis y han entrado al estudio de la metáfora por la puerta de la cocina. Ocurre —no se puede negar— que la poesía obtiene un lenguaje metafórico que podríamos denominar inmanente, pero, como dice Van der Leeuw, «ya ha pasado la hora en que se podía resolver la poesía viendo en ella sólo comparaciones emitidas por juego».

Pese a la «surrealidad» —no en toda su obra— la experiencia poética de Aleixandre es una poética de la naturaleza y de una naturaleza animada, hilozoísta y cósmica. Aleixandre es el poeta de la exaltación vital y jocunda con sus contrastes dramáticos, raramente trágicos, aunque en su obra la muerte es una unidad de opuestos. Y es curiosa la preocupación de los poetas del 27 por el simbolismo de la muerte; porque no puedo detenerme a considerar esta coincidencia, sólo menciono que inclusive la obra entera de Emilio Prados tiene como tema a la muerte; gran parte de la de García Lorca en violenta oposición con su vitalidad, como en Aleixandre, y en Domenchina, y hasta en el lúdico Salinas; los más alegres, Alberti y Altolaguirre no escapan tampoco a ese simbolismo funerario. En todos ellos aparece algún mitologema mortuorio.

Bien es cierto que el poeta goza de una libertad ilimitada en la selección del lenguaje, una libertad panominativa; la etimología de ese lenguaje puede, a veces, ser una *Erinnerungsnachbild* = reminiscencia, en este caso mítica, que no debe confundirse con la *ma-*

teria de los significados porque, en el fondo, lo que constituye la realidad para el poeta no son las materias sino los símbolos. Uno de éstos, de ínsita presencia mítica, es el de la luna:

> *¡Oh, noche única! ¡Oh robusto cuerpo que te levantas como un látigo gigante y con tu agudo diente de perfidia hiendes la carne de la luna temprana!*

Vinculada todavía al ritmo vital, encontramos aquí una *carne de luna*. El mito está ahí: los indios Bakari brasileños se refieren a una etapa lunar de *carne celeste* y los Cherokee del Norte al *cuchillo negro que desangra a la luna.*

Las fases lunares aparecen vinculadas a todas las mitologías arcaicas, a los ritmos vitales, a la fecundidad, a la sangre y a la muerte. «En la conciencia del hombre arcaico —dice Eliade— la intuición del destino cósmico de la luna ha sido equivalente a la fundación de una antropología. El hombre se ha reconocido en la vida de la luna.» Esas vinculaciones son las que aparecen también en Aleixandre. Como muerte:

> *Pero la seca luna no responde al reflejo de las escamas pálidas.*
> *La muerte es una contracción de una pupila vidriada,*
> *de esa imposibilidad de agitar unos brazos,*
> *de alzar un grito hasta un cielo al que herir.*

Las escamas y los peces tienen, en los símbolos aleixandrinos, como los pájaros, el sol, el árbol, el fuego, una fuerte, poderosa afirmación vital. El resalte, la exultación de esta vitalidad se da muchas veces en metáforas de extrema intensidad, en las que los mismos símbolos de la vida aparentan la metamorfosis de su contrario:

> *Las manos que son piedra, luna de piedra sorda*
> *y el vientre que es el sol, el único extinto sol.*

Si escrutamos a fondo el complejo mito egipcio en torno a la muerte-vida, encontraremos una metáfora mitopoética que refiere al objeto como luna-muerte, sol extinto (por reconocimiento de oposición) como una superrealidad. Allí, cíclicamente, el sol, que es el hombre y también un halcón divino = Horus, dios del cielo, tiene dos ojos que son el sol y una luna. Y entre los aztecas existía igualmente un dios extinto, si la divinidad nocturna —las estrellas— no servían de alimento al sol del amanecer, que se nutre de sus corazones (del corazón de las estrellas). De aquí la sacralidad de los sacrificios humanos: el arrancar los corazones para alimentar a los dioses.

quiere empuñar aún una rosa de fuego
y acercarla a unos labios de carne que la abrasen.

Y en otro poema:

Pero te amé como la luna ama la sangre,
como la luna busca la sangre por las venas,
como la luna suplanta a la sangre y corre furiosa
las venas encendidas de amarillas pasiones.

Esa es la sacralidad selénica, como dice Alvarez, refiriéndose a las mismas concomitancias en la poesía de García Lorca: «se trata de ver si también la sangre, como la muerte, está presidida y regida por la potente y misteriosa divinidad lunar. ¿Es posible que tanto la mente arcaica como el poeta moderno coincidan de nuevo en la religación? ¿Cabe esperar tan reiterada connivencia entre las intuiciones de mentes tan lejanas? Sin duda alguna: porque la sangre *es* vida, y porque la vida pertenece a la luna (...). En las mitologías arcaicas es frecuente ver a la luna captando toda la sangre de los seres terrestres (...). La cosechera de muertos, esto es, de vidas, es, pues, inevitablemente, succionadora de la sangre que es inseparable de la vida. Pero esta succión no es vampirismo: es posesión y reintegración de la vida a la Vida. No es tampoco maleficio: es el beneficio de la salvación; ya vimos que en la luna están el gran patetismo y la única consolación: de eso se trata, una vez más: la succión sanguínea operada por la luna no es sino un trámite de la soteriología lunar».

Luego, sencillamente, aparece en otro poema la luna, más que como muerte como nanidad. Desde la negación del poema se ve al alto amante de la vida que es Aleixandre, canta la afirmación desde la negación, de lo que no es y, como los navajos (la coincidencia no es puramente metafórica sino mítica) «la luna deja su cabellera muerta sobre el valle». El poema es muy hermoso y lo copio íntegro:

La desligada luna se ha fundido
sobre los hombres. El valle entero ha muerto.
La sombra invade su memoria, y polvo
pensado fuera, si existió. Y no ensueño.
Pues mineral la tierra ha anticipado
la materia: el hombre aquí ha aspirado.
Un oro devorado, un viento frío:
ese allegado aliento es una nube.
Quiero durar. No hay piedra. El hombre amaba.

La criatura pensada existe. Mas no basta.
No bastaría. Ah, nunca bastase.
Pensado amor... Si alguien que pudo y que
pensara,
alguien de desveladas luces puso
sus ojos en cautela, y soñó fuego.

Amar no es lumbre, pero su memoria,
su imaginada lumbre resplandece.
Las movedizas sombras que consume
—delgadas, leves, cual papel ardido—
esa mente voraz que ya no ha visto.
El pensamiento solo no es visible.
Quien ve conoce, quien ha muerto duerme.
Quien pudo ser no fue. Nadie le ha amado.
Hombre que enteramente desdecido, nunca
fuiste creído; ni creado;
ni conocido.
Quien pudo amar no amó. Quien fue, no ha sido.

El pájaro es otro de los constantes símbolos de Aleixandre y, en ocasiones, se vincula también al mito, como el rayo, el relámpago, la serpiente, etc. El pájaro —y me alejo aquí de las interpretaciones psicoanalíticas— como en

Canta, pájaro sin fuego que tienes de nieve las puntas de tus dedos para marcar la piel con tu ardiente guitarra breve, que hormigue en los ojos para las primeras lágrimas de la niñez.

¿Por qué *pájaro sin fuego?* Sucesivamente la metáfora del pájaro recorre una gran variedad de *Erinnrungsbilder* o imágenes memorativas. En el mito yorobana del Orinoco existe el pájaro sin fuego y el pájaro-sol, así como en el Rig Veda aparece también el pájaro del alma y el pájaro de fuego o solar y el de la luna, apagado. En Aleixandre, la intuición sobre el ave rescata la memoria mitopoética tanto cuanto es mensajera, símbolo de libertad de vida (no de una libertad cualquiera), presencia de una noticia existencial venturosa, como en el mito lituano o como en el del *gurgurgahgah* australiano, donde hay pájaros que ríen y pájaros que son mensajeros del día; más lejos aún, los pieles rojas atribuían la creación del universo a un pájaro. Sueño, ilusión, también son pájaros en Aleixandre; pero lo esencial, como en la gran mayoría de los mitologemas, su simbolismo es una honda, rotunda emanación de lo vivo. ¿No escuchó Aleixandre al *gurgurgahgah?:*

oh pájaro feliz que sobre un hombre ríes

¿No lo opone a la muerte?

Dime por qué tu corazón como una selva diminuta
espero bajo tierra los imposibles pájaros...

¿No es el pájaro fuego?

Oh tú, calor, rubí o ardiente pluma,
pájaros encendidos que son anuncio de la noche,
plumaje en forma de corazón colorado
que en lo negro se extiende como dos alas.

¿No es el pájaro mensajero?

Tras la lluvia el corazón se apacigua, empieza
a cantar y reír para que los pájaros se detengan a
decir su recado misterioso.

Lo literario es otra cosa:

Un pájaro de papel
y una pluma encarnada
y una furia de seda
y una paloma blanca.

Como dice el propio Aleixandre: «No es fácil confundir un ojo y una estrella.» En cambio, como en el mito yuma «la dicha es una pluma de águila»:

Pájaro de la dicha,
azul pájaro o pluma,
sobre el sordo rumor de fieras solitarias
del amor o castigo contras los troncos estériles,
frente al mar remotísimo que como la luz se retira.

Tan vivos como los pájaros son los peces: hay un símbolo binario para mar y cielo; los

peces entre espumas como si fueran pájaros

y los que en el mito zulú habían nacido de la lluvia; el ceoán que *vuela* en el mar de los yumas:

El ojo del pez, si arribamos al río,
es justo la imagen de la dicha que Dios nos prepara

a ti cuyos celestes peces entre las nubes
son como pájaros olvidados

cuando sobre la arena quedan sólo unas conchas
unas frías escamas de unos peces amándose

Con los grandes elementos, aire, agua, aparecen los otros símbolos vitales, y esto mismo sucede en equivalencias míticas tan alejadas como las de los payutas o los gues. En la mitología tupí-guaraní el ojo del pez es el sol del cielo de los mares. Y es que, aunque haya dispersión metafórica, en virtud del principio de equivalencia en los contenidos del mito, pueden ser operados como similares. Lo que sucede en la metáfora es un proceso de transformaciones en torno a una configuración mítica primordial. Esto se advierte claramente si recordamos el inventario de los nombres divinos lituanos: el dios de la nieve es *Blizgulis* = rugidor; y también encontramos junto a él el dios de las abejas: *Birbullis* = zumbador, y al dios del terremoto: *Drebkulys* = agitador. Así comprendemos que en cuanto se identificaba un dios de parecidas características sonoras, se reconocía como uno y el mismo (primordial), aun en sus más diversas configuraciones; de ahí que se le oía igualmente en la voz del león; pero también en el ruido atronador de la tormenta y en el «bramido» del mar. De este modo vuelve el mito a recibir del lenguaje, una y otra vez, nueva vida, así como, recíprocamente, el lenguaje metafórico lo recibe el mito.

Aleixandre, y especialmente en su poesía por él mismo reconocida como surrealista (parte de su obra no es exactamente así), el poder de los grandes símbolos insertos en la sacralidad o el animismo de las diversas culturas, surge en sus propios hallazgos, no tanto quizá, por coincidencia sino por comunicación *original*, por origen, por aprehensión fundamental de la vida.

A veces, cuando aparece el símbolo de la serpiente, asociada en varias mitologías a la fertilidad, a la muerte (como la luna), al poder y a la simbiosis misteriosa de la tierra y del cielo (recuérdese la serpiente emplumada), este mito tampoco es ajeno a la metáfora aleixandrina. Por ejemplo, la mitología india habla de la serpiente que encierra en un círculo simbólico a la tierra. Y Aleixandre:

¡Serpiente larga! Sal. Rodea el mundo.

Y la siguiente progresión del poema explana otros orígenes, verbigracia: el de los indígenas de las islas Fudji, para quienes *Ngendei* es una serpiente vital y mortal, creadora de abundancia o de esterilidad, según la potencia mágica de sus anillos. Y Aleixandre dice:

¡Surte! Pitón horrible, séme, que yo me sea en ti. Que pueda yo, envolviéndome, crujirme, ahogarme, deshacerme. Surtiré de mi cadáver alzando mis anillos, largo como todos los propósitos articulados, deslizándome sobre la historia mía abandonada.

En el poema *Cobra*, la serpiente es toda ojos como la *Buto* egipcia:

La cobra toda ojos,
bulto echado en la tarde (baja nube)
bulto entre hojas secas,
rodeada de corazones súbitos parados.

He apuntado aquí apenas otro aspecto del análisis de la metáfora poética. Pretendo que esté clara la distinción entre la poesía como literatura y como realidad, pues, paradójicamente, la literatura sigue creyendo que la poesía es una *forma* de la realidad y, más absurdamente, una forma del lenguaje. Cuando admitamos que la poesía es, ante todo, un contenido del conocimiento, habremos dado un paso más en la visión totalizadora del hombre, es decir, de la cultura.

* * *

La cita que no especifico en el texto se debe a Angel Alvarez de Miranda: *Poesía y religión.* He consultado también: Baudouin, Ch.: *Psychonalyse du symbole religieux;* Cassirer, E.: *Antropología filosófica;* Worf, B. L.: *Languaje, Thought and Reality.*

HUGO EMILIO PEDEMONTE

España, 4-2.º
TOCINA
(Sevilla)

LA DISOLUCION EN EL TODO

Casi toda su feliz infancia transcurre frente al mar, «¡un corazón de dios sin muerte, late!», y su larga vida tiene mucho de elemento tan vital del mundo natural: tumultuoso, bravío, irregular, ansioso, en sus contornos, en sus extremidades, en sus superficies, pero sereno, igual a sí mismo, en su fondo, en su centro. Aleixandre participa en el mundo desde su poesía, una obra que es en sí misma un universo, un instrumento indispensable en su deseo de disolverse en el todo. Apelando al lenguaje psicoanalítico, se puede decir que Aleixandre quiere ser un ello, obediente al inexorable principio del placer. Aspira, sin desesperación, a fundirse con ese mundo exterior, que intenta dividirlo, agredirlo. Aspira místicamente a un cuerpo mineral: «Soy piedra, pues que existo.» Ante la imposibilidad, dramática y cierta, de participar en el mundo de una manera absoluta, intenta acercarse a él y ser parte de él a través de una ósmosis regida por una ética exigente, que no admite dualidades. Por eso, para Vicente Aleixandre, el amor, la vida, la muerte, el dolor, son pétalos de una misma flor, o formas de ser que conducen a la eternidad.

Herida por los abismos que pueblan el mundo, su poesía es un repetido intento de unificación; «todo es uno y lo mismo». Y este deseo, tan intenso, tan internalizado, no puede extrañar ya que se trata de un hombre nacido en una España signada por las más profundas desgarraduras. Aleixandre no puede ni quiere tomar partido por una de las dos Españas contra la otra. No cree en este tipo de enfrentamiento. Sabe que son pasajeros. Por eso asumirá la difícil tarea de quedarse cuando los amigos deben marcharse, y esperará con humildad la llegada inevitable de las nuevas generaciones. Hay en Aleixandre una actitud diametralmente opuesta a la de una Penélope. El esperó, y tejió, silenciosamente, pues sabía que del seno de ese torturado mundo que lo rodeaba surgiría la continuidad, la cicatrización, y algo más, la esperanza. Renunció, si así puede decirse, a ser el poeta del exilio, de la resistencia, o de la colaboración y del conformismo, para ser el poeta y el maestro de aquellos que vendrían a continuación de tan grave fractura. Símbolo, faro, rescoldo,

unidad, sabía que a una ola le sucede otra, indefinidamente, y que cada ola es la misma. Esperó, y su obra fue el puente, el tejido que daría calor, abrigo, punto de apoyo. Su heroísmo, así debe ser llamado, fue silencioso, oscuro, signado por el estoicismo. Ansioso de disolverse en el todo, dudó siempre de las «verdades definitivas». Para él, «no es camino: llegada. Pues quien duda es quien llega».

Se quedó solo, frente a las estrellas, como un hombre topo. «El agujero de mi pecho alienta como brutal error. Pienso, no hablo. Siento.» Oye el movimiento de la tierra, está atento a sus gemidos. Supo esperar. Vida y obra aparecen en la calle de la reconciliación. Eligió la soledad cotidiana, pues quiere abarcar el universo como algo que puede estrecharse entre las manos. Esperó sabiendo que el tiempo es justo, que el tiempo es inexorable.

Para Aleixandre, «amar es conocer. Quien vive sabe... Quien mira ve. Quien calla ya ha vivido. Saber es conocer. Poeta claro. Poeta duro. Poeta real. Luz, mineral y hombre: todo, y solo. Como el mundo está solo, y él nos integra». Rechaza esquemas y estructuras. Aquello que limita le da vértigo.

Adversario del «salto en el vacío», recibe a los jóvenes poetas que surgen después de la guerra, sin fórmulas rígidas, sin recetas. Será maestro, o testigo, pero renunciará a ser jefe. Y cuando su poesía se interna por nuevos caminos, no intenta conmover cimientos, «ni se han agrietado los muros de este edificio» (escribe Dámaso Alonso con motivo del ingreso del poeta a la Real Academia Española).

Para Aleixandre la poesía, más que una manifestación artística, es un latir humano, es algo que surge de la vida misma de los seres humanos: «... el poeta sólo muere cuando muere el hombre. Y entonces vive, para siempre, su poesía». En *Para quién escribo* dice:

¿Para quién escribo?, me preguntaba el cronista, el periodista
o simplemente el curioso.
No escribo para el señor de la estirada chaqueta, ni para su
bigote enfadado, ni siquiera para su alzado índice admonitorio
entre las tristes ondas de música.
Tampoco para el carruaje, ni para su ocultada señora (entre
vidrios, como un rayo frío, el brillo de los impertinentes).
Escribo acaso para los que no me leen. Esa mujer que corre
por la calle como si fuera a abrir las puertas a la aurora.
O ese viejo que se aduerme en el banco de esa plaza chiquita,
mientras el sol poniente con amor le toma, le rodea y le deslíe
suavemente en sus luces.
Para todos los que no me leen, los que no se cuidan de mí,
pero de mí se cuidan (aunque me ignoren).
Esa niña que al pasar me mira, compañera de mi aventura,
viviendo en el mundo.

Autocrítico, respetuoso de esta manera de expresar y de vivir la vida, escribirá poemas recién a los veintiocho años. La descubre en Las Navas del Marqués, a través del gran amigo, Dámaso Alonso. La poesía crecerá en él, con él. Es una melodía, un rumor marino, una sangre tibia, que se va apoderando de su vida. Y una vez envuelto en ella, abrazados como dos bailarines, se convierte en ella misma. No hay *distancia* entre Aleixandre y la poesía. A Dámaso Alonso le dice: «... sabes que soy el poeta o uno de los poetas en quienes más influye la vida. Siento en mí una especie de leonina fuerza inaplicada, un amor del mundo que a mí, hombre en reposo, me hace sufrir o me exalta».

En Aleixandre la poesía no es una musa, es el latir de su corazón, es su respiración, como una transpiración. La considera como una servidumbre y, a veces, como una salida a la única libertad. Piensa que si alguna vez no la necesitara pudiera ser esa otra realidad su única liberación. Cauteloso, sencillo, escribe que no sabe lo que es la poesía y que desconfía «de todo juicio de poeta sobre lo siempre inexplicable». Renuncia a definir qué es la poesía, pues para él la poesía es la vida misma, y no se siente dios.

Es un hombre que siente piedad y admiración por la condición humana. Se conmueve ante la angustia «del hombre elementalmente y esencialmente situado en medio del caos de las fuerzas brutales, de las que —si hostilmente le derriban— no se siente distinto. Es la angustia del hombre físicamente desnudo, desamparado, absurdo». Teme ante el dolor que produce saberse igual que aquel a quien se quiere destruir, lo que implica, inconscientemente, la aceptación del deseo de la autodestrucción. Como Borges, en *Las ruinas circulares,* cuando el inventor de otro hombre, el que soñó y dio vida con sus sueños, la vida de otro, se enfrenta a la muerte: «caminó contra los jirones de fuego. Estos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo». Aleixandre, como un oráculo de la antigüedad, parece intuir que será de la especie humana, y de allí brota un silencioso río de ternura para con ella. De allí que Dámaso Alonso, cuando reflexiona sobre su obra, subraya: «Todo el dolor del mundo pesando plúmbeamente sobre el dolor de una vida...»

En *No existe el hombre* afirma que «sólo la luna sospecha la verdad. Y es que el hombre no existe... Pero el hombre no existe. Nunca ha existido, nunca. Pero el hombre no vive, como no vive el día. Pero la luna inventa sus metales furiosos.» El hombre como proceso hacia esa vida definitiva que es la muerte, que en el código de Aleixandre

significa acceder a una vida definitiva, cósmica. Por eso esa sonrisa amable ante las pasiones humanas, ante sus proyectos más ambiciosos, ante sus esfuerzos por tal o cual verdad.

Aleixandre se sumerge silencioso en el mar de sus vivencias. Mar en el mar. Lector de Freud, cuando el gran público no sabía de él, aprende que el material onírico no se inspira en la presencia misteriosa de fantasmas o de musas. Rechaza la llamada escritura automática. En él no hay un «ininterrumpido fluir de palabras» (Pedro Salinas). Tampoco hay en él una «sensibilidad acaso enfermiza». Su lenguaje puede resultar a veces desconcertante, pero si es así es porque expresa la realidad de un mundo no menos desconcertante. Disciplinado como un monje en la ermita, parecido a esos sacerdotes orientales reconcentrados y estáticos, penetra con su poesía —su instrumento, su único instrumento— en la realidad para conocerla, comprenderla y para ser ella misma. Para conocer la flor no dice que es roja y de cuatro pétalos. Intenta ser la flor misma. La realidad, un espejo, y es él, es la imagen del espejo.

El surrealismo fue para él «una invitación al riesgo de la libertad imaginativa». Corrió riesgos formales, pero así pudo expresar la realidad asumida de los territorios conocidos. No renuncia a la lógica intelectual, pero obliga a su inteligencia a detenerse en las zonas más oscuras. No nos asombra ese poema en donce dice que «la oscuridad es toda ella verdad, sin incidentes que la desmientan. Aquí viví y he muerto: conocer es amar...».

En Aleixandre el mundo es sentido como «fuerza creadora que tiende a su unidad, a su fusión». Su aparente indiferencia ante los acontecimientos que sacuden el mundo contemporáneo se explica cuando se descubre que busca apasionadamente una unidad total, sin fisuras, en donde paz, vida y muerte se confunden, en donde Eros y Thanatos se suceden sin enfrentamientos. Aleixandre no logra establecer límites. No puede ser el poeta de tal generación, de tal país. Su límite es el límite. Al menos ese es su deseo. su propósito. Su amor no parece concretarse, pues se disuelve en un todo abstracto difícil de definir. Su vuelo se transforma en el vuelo mismo. Es el mismo en la medida que no es nadie.

En Aleixandre se siente el «sol que bajo la tierra pugna por quebrantarla como un brazo solísimo que al fin entreabre su cárcel y se eleva clamando mientras las aves huyen». En su afán y necesidad de fundirse con la realidad, con ser la realidad misma, es «el caballo que enciende su crin contra el pelado viento. Soy el león torturado por su propia melena, la gacela que teme el río indiferente, el avasallador tigre que despuebla la selva, el diminuto escarabajo que tam-

bién brilla en el día». Caballo y león, tigre y escarabajo, su yo sucumbe ante un ello todopoderoso. Se dispersa en infinitos pedazos para ser otra vez el mismo, en un universo infinito, lineal, curvo, redondo, pero desconocido: «Aquí erguido estoy intentado quedarme conmigo mismo, ganarme a la partida ruidosa que se disputan los bosques de fuera, esas largas avenidas de viento que enredan las almas desordenadas bajo la luna.»

No ha querido o no ha podido establecer una distancia, un tiempo, entre él y el todo, y su poesía lo salvó de la locura de sentirse muchos, su discurso poético lo protegió de un vértigo mortal, del errar por las noches eternamente, de hundirse en el mar. «Siento el mundo rodar bajo mis pies, rodar ligero con siempre capacidad de estrella, con esa alegre generosidad del lucero que ni siquiera pide un mar en que doblarse.» Para Aleixandre el planeta tierra, el sol, son estrellas luminosas.

«Si un pensamiento central implícito existe en la obra del poeta —ha escrito él mismo—, acaso sea el de la unidad del mundo. Mundo que bajo las formas diversas con que se nos aparece a los ojos está reducido a una sustancia única que el poeta llama amor.» Vuelve a aparecer la misma idea: el amor es un intento de comunicación con lo absoluto, como la muerte es convertirse en el absoluto.

En ese absoluto no se conoce el exilio. Usemos sus mismas palabras: «*... como un único ser no sé si desvalido, no sé si poderoso,* pero existente y perceptible, pero cubridor de la tierra». Se siente caballo en las llanuras y bebe su viento insaciablemente. Ni la muerte la vive como un exilio. Pues la muerte, ser otro, otra cosa, otra dimensión, es el encuentro por fin con lo definitivo.

Para la Academia Sueca su obra está «enraizada en la tradición de la lírica española y en las modernas corrientes, e iluminadora de la condición del hombre en el cosmos y en la necesidad de la hora presente». Sería más preciso escribir que Aleixandre es la condición humana misma, y que el presente se confunde con el pasado y con lo porvenir. Es dialéctico, conoce las leyes del tiempo, pero su mundo incluye el tiempo mismo. Y cosmos y humanidad se le confunden. No precisa en dónde comienza cada uno. Es un hombre frente al mar y es el mar mismo. Absorto en el movimiento de las olas. Siempre otra, siempre la misma.

Aleixandre vive con la poesía una relación que le exige todas sus fuerzas. Cuando escribe *Pasión de la tierra,* dice que lo hacía «desde las entrañas, en carne viva, queriendo relacionarme con la raíz de la vida, y expresarla en forma artística para comunicarme con el resto de los hombres. Y me daba cuenta también de que el lenguaje

era difícil para el tiempo, pues la cultura había conducido, irremisible, a una lengua poco comunicable con el gran público. Y yo decía: yo, que en este libro estoy queriendo poner algo que me es común a todos los hombres, lo estoy poniendo en un lenguaje que me separa, para el que no tengo, calculaba yo, más allá de cien o ciento cincuenta lectores. Pues bien, puedo decirle que la satisfacción más grande, la más pura, sencilla y silenciosa de mi vida es que ese libro, del que efectivamente sólo se hicieron ciento cincuenta ejemplares en la primera edición, y que fue escrito con plena y dolorosa conciencia de su hermetismo, años después se venden miles de ejemplares, circula como cualquier otro libro mío».

El alma de Aleixandre, su vida, sus años. Su existencia la define como eslabones que se suceden, que no han evitado los dolores ni los peligros más irreparables. Por eso cuando se refiere a su cumpleaños escribe: «Sé que es una cifra grande y con las dos manos la toco tatuada en el pecho vivo, ¿el alma sin mancha? ¡Oh, el alma con mucha mancha, con toda su viva mancha. Resultada, dentro del pecho, puesta delante como una vida, en redondo, como el universo, el alma completa!» Aleixandre no es el poeta de la «torre de marfil». Ha sentido el hambre de poder. Hambre de locuacidad y de fuerza abofeteando esta silenciosa caída de la tarde, que opone la mejilla más pálida, como disimulando la muerte que se anuncia, como evocando un cuento para dormir. Tiene miedos, arrepentimientos, vergüenzas, pero los asume con esa ética que eligió: «Tengo hartura de sorderas y de luces, de tristes acordeones secundarios y de raptos de madera para acabar con las instituciones. Tengo miedo de quedarme con la cabeza colgando sobre el pecho como una gota y que la sequedad del cielo me decapite definitivamente. Tengo miedo de evaporarme como un colchón de nubes, como una risa lateral que desgarra el lóbulo de la oreja. Tengo pánico a no ser, a que tú me golpees.»

Pero no le teme a la muerte. Toda su vida ha sido un minucioso ejercicio preparatorio: «Si me muero, dejadme. No me cantéis. Enterradme envuelto en la baraja que dejo, en ese bello tesoro que sabrá pulsarme como una mano imponente. Sonaré como un perfume del fondo, muy grave. Me levantaré hasta los oídos, y desde allí, hecho pura vegetación, me desmentiré a mí mismo, deshaciendo mi historia, mi trazado, hasta dar en la boca entreabierta, en el sueño que sorbe sin límites y que, como una careta de cartón, me tragará sin toserse.» Hecho pura vegetación me desmentiré a mí mismo, deshaciendo mi historia... Aleixandre cree en la muerte, pero ésta es el comienzo de una vida definitiva. En su disolución en el todo.

Para él, «después de la muerte: todo pasa. La realidad transcurre como un pájaro alegre. Me lleva entre sus alas como pluma ligera. Me arrebata a la sombra, a la luz, al divino contagio. Me hace pluma ilusoria que cuando pasa ignora el mar que al fin ha podido: esas aguas espesas que como labios negros ya borran lo distinto».

Vive en comunión cósmica, insistimos, y por ello puede ser calificado como un poeta panteísta, vitalista, profundamente generoso, y ajeno a los principios básicos de nuestra cultura judeo-cristiana. Rechaza francamente la resurrección de la carne. Para él, la carne es la materia a través de la cual se disuelve en el todo, algo así como el nirvana, anonadamiento final del individuo en la esencia divina. La carne es levadura, semilla. Rechaza las verdades de los libros «que poco a poco sube como un agua». Renuncia a ese espejo que dondequiera las montañas ofrecen... Quiere vivir y ser en la muerte «como la hierba dura, como el cierzo o la nieve, como el carbón vigilante, como el futuro de un niño que todavía no nace, como el contacto de los amantes cuando la luna los ignora».

Y cuando piensa en el momento de la muerte, en esa maravillosa transformación, exclama: «... quiero morir frente a ti, mar, frente a ti, mar vertical cuyas espumas tocan los cielos, a ti cuyos celestes peces entre nubes son como pájaros olvidados del hondo!». Invita a despojarse de todo aquello que impide esa disolución definitiva, y lo hace con dulzura: «Ah! Amigos, arrojad lejos, sin mirar, los artefactos tristes, tristes ropas, palabras, palos ciegos, metales, y desnudos de majestad y pureza frente al grito del mundo, lanzad el cuerpo al abismo de la mar, de la luz, de la dicha inviolada, mientras el universo, ascua pura y final, se consume.»

Pero también piensa en la vida, que vive apasionadamente: «No pretendas encontrar una solución. Has mantenido tanto tiempo abiertos los ojos! Conocer, penetrar, indagar: una pasión que dura lo que la vida. Porque todos ellos son uno, uno solo: él, como él es todos.»

En el poema «Absorbido», Aleixandre expresa con claridad su pensamiento:

¿Se puede estar siempre
respirando una rosa? Me creo
enterrado y dichoso, con sólo ese pétalo:
el vivir.
Me tiento,
te tiento,
te estrujo, te someto,
te revuelvo.
Oh, vida
sin cielo.
Oh, vida en la bóveda,

oliendo,
respirando,
sintiendo
el viaje lentísimo de la sangre adensada, cargada
de ciego
perfume, de incienso
de amor, de pesado
latir casi muerto...

La obra de Vicente Aleixandre es un universo coherente, construido poema tras poema. Una obra que puede resistir el tiempo, que no está encuadrada por él. Es la visión de un hombre, la visión quizá de todos los seres humanos. Es el compromiso con la vida y la muerte, con el yo y el mundo. Por ello su obra podrá ser leída sucesivamente por las más diversas generaciones, y su contenido significará consuelo y esperanza.

RICARDO LORENZO SANZ y HECTOR ANABITARTE RIVAS

Orense, 26, 8.º piso
MADRID-20

EL SENTIDO DE MATERIALIDAD EN ALEIXANDRE Y OTROS POETAS DEL 27

La fundamental diferencia entre el crítico filólogo y, excepcionalmente, artista y el historiador y sociólogo de las letras ha creado, a mi parecer, dos perspectivas irreconciliables en el plano valorativo. El primero ve la obra, así como el estilista que pretende llegar a su génesis, como quien vuelve a leer o a releer, siguiendo las vacilaciones y titubeos que la perspectiva del propio creador abre a la crítica. Su «relectura», que es, a la vez, «reescritura», converge, se encuentra, no coincide necesariamente con el creador. Participa —eso sí— de una reestructuración que considera a la obra no como un producto acabado, como un objeto terminado y final, sino como una infinita lectura, que en cualquier momento puede continuarse. Esa visión, de un semantismo permanentemente renovado, es una de sus virtudes críticas.

Para la lingüística y la sociología de la literatura, la obra es un producto terminado, un testimonio, una «muestra» de modelo lingüístico o ideológico que ilustra el panorama de una historia de palabras o de ideas. La mezcla de ambas perspectivas es, a mi juicio, fatal, no sólo en cuanto puede ser desastrosa para la perspectiva crítica, sino también en cuanto inevitable. La síntesis crítica actual mezcla todas las perspectivas; mezcla lo excepcional como criterio de la obra de arte, el criterio de excelencia artística, en una axiología que cree en la objetividad de lo bello, es decir, en lo excepcional del artista y en la autonomía de la obra de arte, con determinaciones de tiempo, públicos y necesidades sociales. La mezcla de ambos parámetros servirá, sin embargo, provocativamente al acto de pensar; mostrará, aún más, el reclamo de una singularidad creadora, nos llevará a internarnos aún más en el taller secreto de esa tarea que, a mi juicio, es salvadora en la obra de un artista: redimir el instrumento de su creación. Utiles que se queman al final del viaje cuando las barcas entran al mar de la verdad y la belleza y son nuevos objetos de contemplación y de inquietud.

Trataré de redefinir —desde mi limitado ángulo crítico— alguno

de esos instrumentos y estrategias retóricas que han servido para pintar un cuadro o desarrollar un ámbito poético de resonancias expresivas, para reconstruir «alguna» de las *personas poéticas* de esta generación, y en especial de Altolaguirre y Aleixandre, en función de su experiencia espiritual, de ese viaje donde escritura y persona se lanzan juntas a una meta desconocida y final.

Contrariamente a la idea que opone creadores y críticos, pienso que todo creador propone en su intertextualidad una dirección crítica. Ya lo había predicho Baudelaire en su *Art Romantique.* El poeta de hoy —quiza el de siempre— extremadamente lúcido realiza una reflexión crítica correlativa a cada poema; manifiesta, como en una figura gestáltica, la otra configuración complementaria que, entrevista o no, desarrolla una disponibilidad crítica para el ojo advertido. La idea mallarmeana del poeta como hombre primitivo por excelencia no descarta la de su videncia y exactitud. Diría, más bien, que es la deformación profesional del profesor o del crítico periodista —a la que he pagado tributo— la que, urgida por razones de supervivencia, no puede elegir con cautela la calidad de sus temas o, más bien, se ve obligada, por razones de coherencia histórica, a completar cuadros y panoramas útiles para el historiador, no para el crítico valorativo. Pensemos, por ello, que un poeta también puede escribir esa historia de la literatura que Goethe y Valéry querían sin nombres ni fechas. Es el caso de Aleixandre en su poema *Historia de la Literatura,* en donde mide las consecuencias antropológico-filosóficas de la literatura desde la vida y obra de su experiencia creadora y crítica.

Por eso es lícito preguntarnos —si las letras son esa compensación de un destino trágico que deja sólo palabras—: ¿Qué tipo de vacío, de silencio contextual, preludia la expresión madura de estos artistas? Tiene y no tiene que ver con un silencio absoluto la herencia acusmática de la escuela pitagórica, el silencio plotiniano que preside toda la especulación y la expresión mística. Yo diría que es el silencio de la guerra y del destierro. El ventrilocuismo superrealista, esa vigilancia permanente de palabras, acciones y gestos es la purga necesaria que descoyunta el lenguaje, le hace decir nuevas cosas, «apuntar» hacia nuevas direcciones. Nacido del entusiasmo de las sinestesias —que Baudelaire y Rimbaud formularan— toma una beligerancia experimental en el atanor superrealista —*Espadas como labios, Residencia en la tierra*— y se recompone en la madurez de la realidad —*Poemas de la consumación*— y de su expresión redescubierta.

La partición, la parcialización exagerada, el fuego incisivo que quema todo límite, toda retórica y gramática tiene que resolverse en una *nueva unidad.* El poeta sólo destruye para recomponer —con «útiles nupciales», como dirá René Char— la unidad del ser como poema, para cantar, en suma, el milagro de la vida. Con la *pintura metafísica* se rompe la dicotomía de artes del espacio y artes del tiempo: los pintores captan lo temporal, los poetas lo espacial. El caso de Chirico en su *Hebdómeros,* ese nuevo *Sueño de Polifilo,* como el de Cocteau, Lorca y tantos otros, dibujantes, pintores y cineastas, zanja el hiato y propone una nueva unidad de las artes. La definición de esta nueva «poesía sin pureza» —como la llamará Neruda— parece trasladar cuadros de Chirico, Morandi o Magritte al dinamismo de la palabra: «Es muy conveniente —nos dirá— en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso: las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportando grandes cargas vegetales o minerales, los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos y asas de los instrumentos del carpintero. De ellos se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico. Las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo.» Concluye: «Quien huye del mal gusto cae en el hielo.» La lección de Rimbaud, de su experiencia espiritual de *Saison en Enfer* trasladada al plano teórico, adquiere esta nueva dimensión imaginaria e iconográfica. La locura se domestica en la posibilidad de una nueva retórica que reordena toda una biblioteca retrospectiva. Cada autor llenará con su experiencia inédita la capacidad de esta nueva retórica.

Quizá las inconscientes estrategias literarias de esta generación se hallan algo repetidas; pero como en toda generación, o mejor amistad, son encadenamientos necesarios para el dinamismo del *poema,* ese poema único y final que resume la vida de un hombre, que es creación personal en cuanto expresión, pero a la vez *mito de acción colectiva.* Deciden —eso sí— el destino de vidas totalmente entregadas a la poesía: con dimensión clásica en cuanto la acción poética es totalizadora, contempla acción y palabra como partes integrantes de un todo humano, de una justicia poética definitiva en la obra de la historia y de la humanidad.

Como el prodigio de Lorca, Manuel Altolaguirre es el elegido de ese grupo de poetas. El tipo humano que configura, provoca el más

diverso testimonio en boca de Salinas, Guillén, Cernuda. Es algo así como la definición de ese poeta que recordando a Maurice de Guérin caracterizaba Rilke diciendo: «Esa cosa rara y que dura poco.» Su misma dispersión en diversas tareas, después de la primera eclosión de su poesía lo definen como persona poética cuando ya el poeta que escribía había dado lo mejor de sí. Confirma su experiencia que no existen *poetas de madurez,* sino de expresión madura: el poeta sale como Palas, totalmente armado de la cabeza de Zeus. Creo que por esa razón Virgilio elige la expresión épica, que es filosófica, en su madurez, y Horacio aconseja dejar la poesía para los primeros años y la filosofía para la vejez. El ángel de Altolaguirre sigue existiendo, buscando, cuando ya ha dejado de expresarse. Corroboran esta idea sus propias líneas: «El poeta no se da nunca exacta cuenta de cuándo deja de ser joven para convertirse en un superviviente. Encerrado o formando parte de un anillo literario, cuando éste se deshace, de repente se encuentra flotando a la deriva o arribando a la playa de una isla desierta, y en cualquiera de las dos angustiosas soledades percibe que no es la edad la que concede ilusiones y bríos a su pluma, sino las circunstancias internas y externas de su vida. Por eso, la juventud a la que me refiero es aquella que depende de un estado de ánimo» *(O. C.,* 10). El destino del poeta —joven por excelencia— define el carácter de épocas y generaciones: entendidas éstas más como contemporaneidad entrañable, afectuosa, que como periodización histórica. En ese sentido el joven poeta siempre canta *lo que no es,* aquello que viene de otra parte, para lo que tiene órgano, boca y vísceras oraculares. Esta trayectoria define a algunos de los componentes de la llamada Generación del 27. Su metáfora poética va desde lo que no son a lo que son: uso voluntariamente la palabra ser. Que eso que no son sea más real que su ser no entraría en cuento si las realidades mencionadas aludieran a las cosas, llamémoslas «reales». Pero en rigor, de verdad no aluden, apuntan sin saber, desde sí mismos. Todos se lanzan a la aventura espiritual para volver a sí mismos. Es primero la imaginación, y también la fantasía, la que busca sus mitos, la que crea una *mithopeia* y una *ethopeia* personal. Pero, peligrosamente, el poeta profetiza, juega con armas de un indecible fuego: «Aún no he llegado —dirá Altolaguirre— a ser un buen lector de mi poesía. Aún no he logrado sentir todo lo que espero haber dicho.»

En su carta a Demeny, Rimbaud, después de prever el nacimiento del poeta-vidente (Baudelaire, ese dios...), vislumbra el advenimiento de una gran poesía materialista. La Generación española del 27 da ese paso. Eminentemente universalista, sin dejar de ser española, es

su «fuerza sobrehumana», la que Rimbaud pedía a su «poeta», la que la caracteriza. Una historia de las relaciones internacionales no sólo de hombres, sino de obras, inclinaciones, lecturas, preferencias, mostraría cómo se amasa la amistad española de esos años. Y justamente el exilio que quita la identidad personal enriquece el peso específico de la palabra: la palabra es entonces *todo,* es residencia total de la patria poética.

Veremos cómo la expresión de estos poetas *recupera* desde la *imaginación,* la *visión* y lo *visionario* el mundo de la realidad. Llamo «mundo real» el que la poesía construye con su ficción, incorporando por sí mismo, interpolando en la cadena de objetos concretos un objeto más de valor irrefutable.

Pere Gimferrer señala la materialidad que desde el primer libro, *Ambito* (1928), signa la poesía de Vicente Aleixandre. Ello es verdad, quizá, de toda esa generación. Pero esa materialidad que menta no es real, es sinestésica y, en última instancia, *alegórica* y *mágica.* Alegórica en el sentido que Pico daba a este término en su *Heptaplus,* «... las cosas intercambian entre sí sus naturalezas y sus nombres»; mágica, en el sentido de que todo el mundo visible e invisible, tanto en su materialidad como en su mente, es el libro viviente de la Creación. La pasión por el mundo concreto elige describir de este modo la mecánica de los movimientos del alma. En Altolaguirre la *corporeidad* será *altura, desnudo, volumen;* como si la idea de *«bulto»,* de *simulacro vivo* expresada en palabras se decidiera a caminar, a andar entre nosotros. Todo adquiere un contorno de materialidad:

NOCHE A LAS ONCE

Estas son las rodillas de la noche.
Aún no sabemos de sus ojos.
La frente, el alba, el pelo rubio,
vendrán más tarde.
Su cuerpo recorrido lentamente
por las vidas sin sueño,
en las naranjas de la tarde,
hunde los vagos pies, mientras las manos
amanecen tempranas en el aire.
En el pecho la luna.
Con el sol en la mente.
Altiva. Negra. Sola.
Mujer o noche. Alta.

(Altolaguirre: *Poesías completas.)*

Esta noche miguelangelesca, monumental e inaccesible como un titán, que lleva la luna en el pecho y el sol en la mente, se une a un sentimiento de distancia y soledad. La «Estatua viva» no se petrifica en alegoría.

Geografía del hombre, macrántropos de «Noche humana», que extiende su corporeidad a todo lo armónico: *árbol, cuerpo y sombra, roca maternal;* en suma, *cuerpo, paisaje, mundo, cosmos, Dios.* Todo compone ese gran árbol cósmico, ese torrente de la vida como en la catarata de la escultura india:

No hay muerte ni principios.
Sólo hay un mar donde estuvimos y estaremos...
No hay muerte ni principios.
Sólo hay un árbol grande
que sacude sus hojas
para nutrirse de ellas
cuando caigan al suelo.
(P. C.)

Poesía que en sus mejores momentos, gracias a ese profundo sentido de la ilusión material, puede llegar al despojamiento de la poesía *zen;* canta el vacío de un cuerpo o de un alma. Así lo vemos en «Angulo de su huida»:

Y entro en la cueva del aire,
en el molde de su cuerpo
que dejó en el aire al irse.
(P. C.)

O en «Como un ala negra»:

La nube, sombra en el viento
de la sombra, flor sin tallo,
de la amplia campana azul
adormecido badajo,
techo azul y suelo verde
tiene en la tarde de mayo.

Como sin quererlo, por la sola gracia de la palabra, pareciera Altolaguirre redescubrir viejos temas de la tradición cabalística: «Oh sombra de mi alma», repetirá en «Poemas de asedio» *(P. C.).*

Que otro ser, oracular, habla por nosotros, de ello es absolutamente consciente el poeta:

Volví a vivir —nos dice—
tan sólo por minutos,

todos mis días pasados
y limpié mi memoria,
hasta dejarla blanca,
trasladando sus signos
al oráculo.

(«Memoria».)

Al margen de influencias, que son más bien encuentros, el verdadero poeta lo sabe todo, pero de otro modo, según una omnisciencia diferente. La actitud pasiva, eminentemente receptiva, de Altolaguirre, manifiesta esa «parte femenina del alma», fundamental de la cultural oriental. Dice, así, en «Arboles» *(P. C.):*

Yo estoy quieto,
pero soy transportado,
a veces sin saberlo,
por entre los paisajes
del día y de la noche,
que se amontonan grandes
en la inmensa llanura
de detrás de mi espalda,
que, pequeños, se entran
a sumergirse en niebla
por los recintos del recuerdo.
Videncia de mis fines.
Como perlas o soles,
en horizontes curvos.
Arcos. Linderos últimos
de la estación de término.
Y aún más allá del aire.
campo propicio al alma.
Ascensión milagrosa.
Asombro. Comentario.

Los últimos versos de este poema, que podrían haber sido dichos por Salinas o Guillén, manifiestan algunas de las formas retóricas válidas de esta generación española. Porque esta poesía no se limitó sólo a la palabra, sino que es actitud total. La transformación superrealista de la poesía en *acción espiritual* —según expresión de Tristán Tzara— es una realidad para esta amistad española. El fenómeno superrealista, para algunos connaturalmente español —pensemos en Quevedo, Goya, Picasso, Dalí— , puede verse en la vida llena de episodios patafísicos de Manuel Altolaguirre. Esta suerte de *Sturm und Drang* que representó el superrealismo en estos autores no invalida, de ningún modo, un profundo espíritu —yo lo llamaría romano o clásico— de universalidad estética. Sea por ejemplo este poema:

NIÑO DEL ALBA

Edad me quitan los árboles,
me roban vida.
Otra vez soy como un niño
sin el pesar de mis días.

¡Qué luz sobre mis recuerdos,
qué blanca luz ilumina
la verde llanura en donde
mi memoria está extendida!

Hiere mi candor profundo
una luz nueva, me olvida
entre unas flores pequeñas
sobre una arena muy fina;
niño del alba que tiene
alas de tierra y de brisa,
memoria suya por campo
y un cielo por fantasía.

Mi tiempo labrado en aire,
en agua, en fuego, en arcilla,
testimonio da de un alma
que ante Dios se exterioriza.

(Altolaguirre, *P. C.)*

El ser que despierta al alba vuelve al niño que fue. «Cual dormido niñito, alientan los sagrados seres», traducirá Cernuda el *Hyperión* hölderliniano. El poeta es el niño divino, andrógino inicial que reúne en sí todas las materias y se complace en los opuestos. La memoria del niño, del paraíso inicial. El sentimiento del tiempo por indecible se «labra» en las materias: en aire, en fuego, en arcilla. Operación alquímica, hecha de análogos, que quiere descifrar la naturaleza del alma.

Intimo y tierno, Altolaguirre no deja de tener el mismo sesgo indagatorio que caracteriza a toda su generación. Propone, con su generación, *realidades* y *expresiones complementarias*. Un tono elegíaco que llega a la exaltada madurez del himno —a través del instrumento creador y crítico de Darío y Juan Ramón Jiménez— domina en la dicción de estos poetas. Su complemento es la exaltación y el advenimiento de la luz. Aleixandre, encendido y desolado; cantando a la luz y a los objetos, Alberti, en la indiferenciación de seres pintados y reales; Salinas y Guillén llevando su indagación al ojo que ve y a la palabra que designa; popular y antiquísimo Lorca, llegando a la

España romana y egipcia, judaica y beréber; todos —en suma— vuelven a un origen: a una *gnoseología poética* vivida como *aventura espiritual.* Una luz cenital y última preside su acto final de conocimiento. El paso del tiempo revela la estatua antigua, el esqueleto que subyace en su hielo primordial y abstracto. El poema total marca una dirección que se va haciendo cada vez más consciente de sus medios expresivos: que llega de la conciencia de la mención a la del mensaje y de allí a la conciencia misma de los medios de engendramiento de ese mensaje. Así el canto a la elocución, a la retórica y gramática, en Salinas, hasta el canto al diccionario y a la etimología en Neruda. Paralelamente, la luz y el color, palabras puras, sin connotación ni forma, asoman en la pintura poética de Jorge Guillén. Pinceladas maduras, se retrotraen a toda su historia, redescubren la luz y los sentimientos que esa luz envuelve: como la pintura de Bonnard o de Morandi dejan la exactitud de un reengendramiento justo y natural. Así el «Racimo», de *Cántico.* ¿Su camino? De naturaleza semejante y diversa a lo más decantado da carta de ciudadanía en la universalidad del español a Rimbaud, Mallarmé y Valéry. Su «Bateau Ivre»: quizá «La Florida», de su *Cántico.* Su mediodía del conocimiento, aquel *Midi le juste,* quizá el que dice: *Luz en redondo ciñe al día / Tan levantado: mediodía / Siempre en delicia de evidencia* («La Florida», *Cántico).*

VICENTE ALEIXANDRE

La selva y el mar, diferentes e iguales en su inmersión en la materia cantan un himno elemental, aterrador y silencioso —semejantes a las secuencias del conde de Lautréamont— en busca del amor más ardiente. Ferocidad y amor se unen en un mismo canto y eligen atributos vegetales y animales para expresar su vida hambrienta. Las especies cantan la libertad como un coro de materias encendidas y una selva de amor levanta vuelo desde la tierra. Como en el *Libro de Thel,* de William Blake, poder y destrucción, debilidad y fuerza miran —según palabras de Aleixandre— *... a un mar remotísimo que como la luz se retira.* Ese mar esperado, insaciable de la dicha, se expresa en un lenguaje cercano al montevideano Lautréamont, pero es a la vez una suerte de himno lucreciano a Venus que en propios términos formula el poeta. El vacío y la desesperanza aguardan detrás de la esperada carne, como una aurora de silencio ceniciento y grave. Sólo algunos mitos de André Pieyre de Mandiargues y algunas imágenes de Buñuel adquieren una unión tan perfecta y extraña de crueldad, in-

diferenciación y abismo. La sensibilidad exasperada, la ultranza busca sus ejemplos en la propia sensibilidad española: en la tradición de las danzas de la muerte que llegan hasta *España en el corazón;* en el Bosco, en Tirso y Mira de Amescua, en Cadalso, en el Duque de Rivas y Espronceda hasta llegar al Picasso de *Guernica.* La ultranza de Petrus Borel, le Licanthrope, del *The Monk* de Lewis —que por algo tiene su acción en España y en época de la Inquisición, de las inmensas tiradas de Isidore Ducasse—, no hacen más que mostrar el carácter connaturalmente *tremendista* de lo hispánico que en estos poetas es, como en todo el superrealismo, profundización hacia adentro y hacia afuera, y en última instancia *inminencia,* unión profunda de estas materias en una acción espiritual unitaria.

La ambigüedad esencial, que no escapaba a Góngora —«o púrpura dorada o nieve roja»— toma en Aleixandre el carácter del gran río de la materia indefinida, de un Ganges que arrastra lo sagrado y lo terrestre, lo obsceno y lo límpido en una expectación denodada y trágica. Es la conciencia final de *Después de la muerte* donde el mar como en una isla de los muertos golpea en las ventanas cerradas de la casa. Pero desde ese mar indefinido de la materia se producen los primeros síntomas del advenimiento del hombre: una mano, el tacto de la yema de un dedo, la palabra —por fin— y la sonrisa. «Toda esa materia que viene del fondo del existir —nos dirá— que un momento se detiene en ti, y sigue tras ti, propagándote y heredándote, y por la que tú significadamente sucedes» *(Materia humana).* Como en las cosmogonías de Theilard de Chardin —*Le milieu divin*— pasan milenios hasta llegar a la palabra; muestra el inmenso esfuerzo que costó transformar la garra en mano, la mueca en sonrisa. Sin embargo, no hemos salido totalmente de la sombra; la historia sangrienta de la materia hace que la verdad se exprese aún como un milagro: *Es la verdad* —dirá el poeta— *que algunas veces en la boca aún destella / y se hace / una palabra humana.*

Los poemas «Para quien escribo», e «Historia de la Literatura», definen, por último, la altura del hombre. Mallarmé expresaba que toda obra humana va a desembocar en un libro. Yo diría que ahora, en esta ola de palabras que nos ahoga en el mundo de hoy, es tiempo de ver *en qué hombre* han ido a parar las palabras de poetas y filósofos. La lucha contra el mal, difícil y llena de emboscadas, y en todas sus formas paralela al acrecentamiento de ese mal, de alguna manera pareciera anunciar un tímido paso del hombre hacia la conciencia del bien. Aleixandre sabiamente lo dice: «Para todos escribo. Para los que no me leen sobre todo escribo. Uno a uno, y la muchedumbre. Y para los pechos, y para las bocas, y para los oídos donde, sin oírme, está

mi palabra.» *(En un vasto dominio,* «Para quien escribo»). La ilusión del paso del tiempo pareciera destruirlo todo; sin embargo, el hombre y su tragedia sobreviven. Dice Aleixandre en su «Historia de la Literatura»: *¿Entonces? Un poeta no son sólo sus versos. Figuras tristes pasan / que imitan su propia verdad desconocida, y ponen / su mano en la blancura como traición y mienten. / Lamidas cabelleras, flacos bultos caídos / ayes en el vacío, cual si gritase el mudo, / y nunca aire y sonrisa cual si imitar bastase vivir... «Mi corazón, un poco de agua pura», dijo quien pudo y supo. / Y era turbio de vida, verdad y fuerza, y barro, / arcilla trabajada, como en materia hermosa. / Quebrada pronto: un golpe. Y trizas, llamas. / Porque sus lumbres siguen quemando. Y algo ardiera.* El poeta, *conciencia puesta en pie hasta el fin,* cumple con su tarea heroica e infinitesimal la permanente hazaña de la libertad.

Por último, en estos poetas la persecución de una forma absoluta, de una *autonomía total de la obra creada.* No podemos dejar de referirnos a Federico García Lorca en este punto y en relación con la manera de elaborar la materia poética. La palabra poética también es una materia llena de contenido *per se.* Su distribución adecuada crea los diferentes climas, su forma semántica, musical y visual crea distintos sentimientos, desarrolla distintos semantismos que pueden llegar hasta la desaparición, el escamoteo total de su forma; pero eso se realiza siempre a través de la propia forma. Un aspecto de la satisfacción que nos causa la poesía de Lorca reside en que detrás de cada canción y poema hay un ámbito, una escenografía, una acción teatral. Su manera lírica y teatral a la vez define planos, espacios, acción compuesta. Como en el corte transversal de una casa, en las ilustraciones de cuentos para niños, cada piso, cada habitación desarrolla una vida autónoma con sus personajes y sus historias. Engendrador de *cuadros* y *mitos* en acciones misteriosas, su poema alcanza la síntesis del *jeroglífico* en su ancestral capacidad de *señalar: La tarde, grulla dormida, / puso en tierra la otra pata (O. C.). Los murciélagos nacen / de las esferas. / Y el becerro los estudia / preocupado. // ¿Cuándo será el crepúsculo / de todos los relojes? / ¿Cuándo esas lunas blancas / se hundirán por los montes?* En pocos trazos nos sitúa ante la figura del enigma. La esencial ambigüedad de la palabra hace justamente que toda palabra sea insuficiente aunque *señaladora* del fenómeno interior: *Sur, / espejismo, / reflejo. // Da lo mismo decir / estrella que naranja, / cauce que cielo. // ¡Oh la flecha, / la flecha. / El sur / es eso: / una flecha de oro, / sin blanco, sobre el viento.*

En «Desposorio», en *Omega* (poema para muertos) se apunta al

secreto ancestral de acciones incomprensibles dictadas, quizá, por una antigua memoria de niños y antepasados. Es el sentimiento cósmico, popular y telúrico de los ciclos del alma, representados en estaciones y paisajes, actos y peripecias. Unen su voz con refranes, frases proverbiales, sedimentos de la más antigua retórica de los estribillos incantatorios de campesinos del olivo y del grano, del vino y la colmena, como un antiguo canto de Salios y Arvales en la prehistoria romana. *Toma el anillo de bodas / que llevaron tus abuelos. / Cien manos bajo la tierra / lo están echando de menos (O. C.).*

DESPOSORIO

Tirad ese anillo al agua.
(La sombra apoya sus dedos
sobre mi espalda.)
Tirad ese anillo. Tengo
más de cien años. ¡Silencio!
¡No preguntadme nada!

Tirad ese anillo
al agua.

(García Lorca)

El eterno retorno del mito de Polícrates, el matrimonio de Venecia con el mar narra el riesgo de toda dicha. La amenaza en forma de sombra es compañera inseparable de la dicha. Acción ancestral que une los opuestos, tierra y agua en el misterio del secreto: *No preguntadme nada.*

Creo, justamente, que por esta razón lo evocaba Vicente Aleixandre tan niño y tan antiguo a la vez: *... y he sentido* —nos dice— *que sus brazos se apoyaban en el aire, pero que sus pies se hundían en el tiempo, en los siglos, en la raíz remotísima de la tierra hispánica, hasta no sé dónde, en busca de esa sabiduría profunda que llameaba en sus ojos, que quemaba en sus labios, que encandecía su ceño de inspirado. No, no era un niño entonces. ¡Qué viejo, qué viejo, qué «antiguo», qué fabuloso y mítico!*

* * *

Por detrás de las materias particulares —que en la zona aérea y musical cantara Gerardo Diego y en la más terrena, pero igualmente esencial los poetas que comentamos— pareciera proponerse la existencia persistente de una materia fundamental, de un hueso, de una médula, de una arquitectura ancestral y única, soporte de generacio-

nes y eternidades. Esta operación alquímica que deja al descubierto una figura terrible y verdadera está en el fondo de ese espíritu hispánico que usa como contemplación ascética la calavera, los instrumentos de tortura del crucificado, la sangre y las heridas. El espíritu superrealista amplía a otras formas despojadas y absolutas su inminencia. Lo que adquirió persistencia en el espíritu ascético de Valdés Leal, se remonta a la grafía jeroglífica del Bosco, en sus «grillos» y *Sileni Alcibiadis*, en los emblemas jesuíticos que se remiten a Horapolo, en los procesos del rabelesiano Dalí. Formas hosteológicas, pelvis y mandíbulas son el soporte último del mundo material. En la *Roca maternal* de Altolaguirre, en *El escarabajo* o las testas de águila de Aleixandre, se ve ese alucinado esfuerzo por conocer y contemplar la forma última:

Allí, allí, entre las claras dichas
de ese azul ignorado de los hombres mortales,
bate un mar que no es sangre,
un agua que no es yunque,
un verde o desvarío
de lo que se alza al cabo con sus alas extensas.
(«Mundo inhumano»)
Allí no existe el hombre.
Altas águilas rozan su límite inhumano.
Plumas tibias se escapan de unas garras vacías,
y un sol que bate sólo lejanamente envía
unas ondas doradas, pero nunca a los pulsos.

Ese acercamiento a la orilla última —*Donde habita el olvido*— se dice aún en la voz que menciona la materia. Oíd a Aleixandre:

Todo es materia: tiempo,
espacio; carne y obra.
Materia sola, inmensa,
jadea o suspira, y late
aquí en la orilla. Moja
tu mano, tienta, tienta
allí el origen único,
allí en la infinitud
que da aquí, en ti, aún espumas.

Este *logos espermático* donde la historia es sólo una configuración de la materia se realiza en un lenguaje que resistiéndose a la sacralización aspira al mismo tiempo a ser sagrado. Esa pasión por el que podríamos llamar *paisaje último* se vuelve como un Jano bifronte al mito: es objeto de contemplación desolado y revelador del sentido de la existencia. En esta indagación desesperada y lúcida se unen los

dos sentidos de superrealismo y subrealismo: indagación en profundidad que permite ver el diagrama, la radiografía del jeroglífico central y revelador. Es común e indeliberado designio de los componentes de esta generación darnos el jeroglífico final de su existencia. Volver con los signos capitales a una lengua sagrada y mostrar a la vez su resistencia a ella.

La conciencia final de que operan con un lenguaje, y de que este lenguaje reúne en sí mismo las potencialidades y armónicos de todas las materias —aun las muertas— en una síntesis viva ubica a estos autores como últimos descendientes de la obra de arte autónoma. De estas materias las hay más terrenas, más sensibles al desgaste del hombre: cuerpos humanos y animales, gritos, susurros, quejidos, palabras, y aquellos que de alguna manera nos traen la evocación de lo infinito: agua, aire, viento, nube, sombra, océano. Pero así como nunca pueden confundirse unos con otros, sus cualidades alteran este orden y unos llegan a sustituirse a otros. De allí esa increíble acción épica de las materias que en la materia verbal toma sus cualidades por su nombre total y surgen así nubes como cuerpos y cuerpos como nubes, y toda una combinatoria que extrema sus superposiciones y encuentros hasta el agobio y la nada del vocabulario místico. Después de este periplo imaginario, toda la generación vuelve enriquecida de sus imágenes y fantasía al tema centralmente español: el tema del hombre. Quizá el español, el ser menos «literario» de Europa en su expresión culta, el que menos explota sus recursos literariamente, tenga su centro en la acción veraz. La literatura se da, tantas veces, como superabundancia, despilfarro y hasta verbalismo, pero siempre íntimamente emparentada con la vida y el temperamento nacional. Es éste un clasicismo de vida que se transmite a su expresión. Por algo es tierra de héroes y de místicos. Sin ser místicos, los escritores de esta generación lindan siempre con lo indecible. Temas de caída, muerte y resurrección del alma, de tradición mística, se humanizan, sin dejar de participar del lenguaje iluminado de la jerga divina. Así, en Altolaguirre: *En el fuego o en la rosa / estás perdiendo la vida. / Buscas la luz / y te vuelves ceniza. / Vas por aroma / y te hiere la espina. // Abre tus alas / que quiero leer tus heridas.* El emblema de la *pirausta* o alevilla que quema sus alas en el fuego del amor encendido, tan caro a los predicables místicos, se hace aquí íntimo, a lo humano.

En los conocidos versos de Cernuda: *Yo fui. / Columna ardiente. / Luna de primavera. / Mar dorado. / Ojos grandes*, la permanente indefinición entre erotismo y mística juega su mejor parte. Este conocimiento del amor, esta *cultura del afecto* aún no ha sido suficientemente estudiada en el fenómeno español. Toca la economía del aná-

lisis del *ser*, del *estar*, del *acontecer* a una ontología de la lengua que antes de Sartre o Heidegger meditó los verbos y partículas esenciales demostrativos del hombre. Ya Lorca lo decía en «Lunes, miércoles y viernes»: *Yo era. / Yo fui, / pero no soy (O. C.)*, o este pequeño tratado de gnoseología en Aleixandre: *¿Miro o lo sé? / Si callo está visible.* Esta preocupación por el análisis y el matiz está en la economía ancestral de la lengua: brevedad y profundidad se remontan al milagro de una paremiología, de un romancero y una lengua encendida como la del siglo XV.

No por esta arte mágica de palabras y de ideas dejan estos autores de ver la degradación de la dignidad de las materias en el experimento bélico contemporáneo. Todos ellos lo han vivido en su vida y hasta en su expresión. Es precisamente ese horror que nada quiere ahorrar de su tragedia el que busca y resiste a un lenguaje sagrado esclerosado o estereotipado. Si por detrás del escarabajo —*tristísimo minuto, / lento rodar del día miserable* (Aleixandre) está el *monogenés*, el nacido de sí mismo faraónico, es obligación del poeta mostrar dónde fueron a parar esas eternidades. Si por detrás de la sandalia solar (Aleixandre) está el sol invictus, el sol de las legiones de César y Juliano, el de la comunión persa, la misma permanencia del fuego vulnerado hace que el poeta llegue a decir: *No existe el hombre.* Esa resistencia y convocatoria a la vez de una lengua sagrada busca los tristes emblemas de la vida: de manera ya tan distinta el poeta enseña y es depositario de una verdad no escuchada. Aún es el que vive su muerte totalmente, minuto a minuto como si fuera el último y el inicial. Su patria final dicta palabras elegidas que los oídos sordos que gobiernan el mundo no escuchan. Su finitud se ahonda aún más en estos tiempos de cruel conocimiento; pero en este conocer desgarrado se ahonda y se redime la materia de su canto: *¡Siempre carne del hombre sin luz, sin luz! Siempre rodados / desde allá, de un océano sin origen que envía / ondas, rocas, espumas, cuerpos cansados, bordes / de un mar que no se acaba y que siempre jadea en sus orillas* (Aleixandre).

Esta generación, o mejor, esta amistad española de dimensión antropocéntrica extremada que llega por momentos a los umbrales del panteísmo, desempeñó vivamente el papel de la Antígona clásica. Cumplió su ley moral, enterró a sus muertos y abrió el camino hacia la pura libertad del conocimiento.

HECTOR EDUARDO CIOCCHINI

54 Roderick
LONDON, N.W. 3
(England)

EL CAMINO DE LA MATERIA

Para los poetas, o lectores de poesía, educados en el culto a la concisión, a la forma estricta y nítidamente dibujada o bien, al derrame de asociaciones surrealistas que guarda, de todos modos, un tronco perceptible (el guiño teórico: si yo sé lo que sostuvieron los maestros del surrealismo, toda asociación surrealista, por delirante que sea, obrará como codazo de complicidad, y ese compartido secreto me permitirá detectar los límites del aparente desafuero), para esos poetas o lectores de poesía los poemas abiertos de Vicente Aleixandre nos crean un problema, o nos despiertan una duda de no fácil respuesta. Cierto escándalo, en realidad. Pero diferente al que, en el caso de los argentinos, nos planteaba Juan L. Ortiz, el gran poeta entrerriano (el gran poeta de la Argentina) recientemente fallecido. Porque, si bien la obra de Ortiz presenta idéntica apertura desdibujada, se ramifica en exclamaciones, se deshace en puntos suspensivos y se deja recorrer libremente por aires internos, como un pulmón o una esponja, una observación medianamente atenta permitirá comprobar en esos anchos ríos de palabras el hilo de un control. Comprobar, por ejemplo, el riguroso trabajo de Ortiz sobre los sonidos agudos y cristalinos, esas íes doradas con que termina casi todos sus versos, afinándolos al final como ramas que se pierden en el espacio. Que se pierden, sí, pero guiadas por una lúcida voluntad de convertirlos en brisa. De modo que quienes aprendimos a considerar el poema como prieto rectángulo de signos, rigurosamente tallado hasta el hueso, nos «escandalizamos» con la poesía de Ortiz, pero entendemos la escondida razón del gesto líquido o aéreo, sin aristas, sin fronteras precisas. Así como las anécdotas que nos relata Ortiz en sus poemas (severamente prohibidas, según se sabe, por esa vanguardia tan reverenciada tiempo ha, ya que ahora resulta difícil definir por dónde anda o dónde queda aquella vieja avanzada literaria con sus ceñudos dogmas y sus cánones), finalmente no chocan en exceso contra nuestras caras ex creencias (vanguardistas), porque Ortiz rara vez resbala hacia pantanos sentimentales, y si co-

loca por azar el adjetivo «dulce», lo compensa sabiamente con otro, ácido o salado, que le equilibre el sabor.

Pero Vicente Aleixandre, no. No lo compensa. Y de allí nuestro escándalo pleno. ¿Cómo, en efecto, es dable *soportar* a un poeta que, no justificado por sus años (sino, al contrario, acusado por sus años, ya que repito que la vanguardia tiene su edad) se permite plácidamente el adjetivo riesgoso, y a continuación lo exaspera con sustantivo del máximo peligro, «sueño», como si uno pudiera, a esta altura de la poesía, escribir «dulce sueño» sin sonrisa, escribirlo en serio, y dormir en paz?

No, no hay respuesta para nosotros, en Vicente Aleixandre, por ese camino. No hay respuesta formal, no hay justificativo, hay por el contrario una parálisis que nos obliga a permanecer a las puertas de su poesía preguntándonos por qué, a pesar de todo, vacilamos en retirarnos sin más trámites. Y aquí, dejémonos de plurales ficticios y pasemos tranquilamente a la primera persona. ¿Qué tema puede uno dominar tan vasta y profundamente como su propia reacción, su placer o su rechazo? Si he debido utilizar el plural generacional para referirme al inicial escándalo ante esas formas abiertas, sentimentales, quizá trilladas, a partir de este momento habrá que encarar, con franqueza, el yo, para mostrar sin pretensión universal alguna mi personal camino de encuentro con Vicente Aleixandre. Otros tendrán otros, y bienvenida la multiplicidad.

Un *camino*, esa es la palabra. Un camino de tierra, de materia, de carne. Un fuerte, nerudiano río de lava casi sólida que avanza hacia la finalidad, nítido en medio de espumas, puntillas y nieblas sentimentales. ¿Nerudiano? Naturalmente, la primera asociación recae sobre el Neruda elemental, pero la segunda, quizá más justa y más interesante, abarca sobre todo a ciertos místicos para quienes el mundo tangible existió. Novalis, por ejemplo, está presente de manera directa (con sus *Fragmentos)* en dos poemas de Aleixandre que ofrecen dos versiones de su obsesión: el crecimiento de la vida humana. En el primero, *Entre dos oscuridades, un relámpago* (de *Historia del corazón),* una espléndida imagen de los *fragmentos* aparece en el título. Es la imagen novaliana de la vida como una larga oscuridad atravesada por breves relámpagos de iluminación y sabiduría, durante los cuales, dice Aleixandre, se obtiene:

la conciencia súbita de una compañía, allá en el desierto,
bajo una gran luna colgada lo que dura la vida, el instante del darse cuenta, entre dos infinitas oscuridades,

miramos ese rostro triste que alza hacia nosotros sus grandes ojos humanos,
y que tiene miedo, y que nos ama.

El segundo es *La vida expresada* (de sus «Poemas varios» incluidos al final de sus *Obras completas*), y dice:

Hay muchos que sienten la vida
en el mero hecho de haber un día abierto los ojos.
Otros no la sienten sino en sus mismos extremos, en las últimas, adelantadas pálpebras finas que van tentando los accidentes de su vivir.
La vida es así como una orografía expresada, pero nunca entendida,
pero nunca cabalmente reconocida.
Lo mismo que un lento gusano que se arrastra por las desigualdades de un terreno
y camina y su cuerpo dibuja escrupulosamente el soporte mismo de su existencia...
... Ah, sí, que el cuerpo vaya diciendo, vaya dibujando lo que es vivir...
... Historia de mi vivir, que minuciosamente he ido dibujando con mi mero existir, arrastrándome en él como una existencia misma que fuera un acto.

Recordemos que uno de los *Fragmentos* de Novalis (cito de memoria) habla precisamente del «dibujo que dejan tras de sí los pies del hombre en su trayectoria de vivir», y lo compara al zigzagueo de los caminitos de hormiga.

Y también Thoreau, el trascendentalista de los bosques de Walden, habló de la materia en términos de un crecimiento cuyo ardor y cuyos límites misteriosamente precisos (el borde de una oreja cuyo lóbulo ha manado como una gota, hasta espesarse y concluir en esa perfecta frontera con redondez de crema súbitamente solidificada) le producían un sentimiento similar al expresado por Aleixandre en *Idea del árbol* (de *En un vasto dominio*):

Como la corteza misma de un árbol.
Rugosa en su materia paciente.
Acumulada con severidad, pero con indefectible perseverancia,
no hay sino la materia, la encarnizada materia, que no sería como llamarada,
sino como lo que queda tras el desconocido ardimiento.
... Fuegos misteriosos que azuzados por la transfiguración geológica como unas lenguas pululan.
... Todos los aceites del mundo, los oleosos minerales como una sangre circulan y se asoman y espiran, y respiran, y callan.

No es, pues, sólo la exaltación viviente, pero no trascendente, de las *Odas elementales* lo que podemos detectar en esta suerte de cartilaginoso río-camino interior de Aleixandre, sino la exaltación de esa materia viva en relación con su fin (trascendente). Y resulta este, en mi opinión (o en mi placer personal, como ya lo he admitido sin vueltas) su elemento profundamente original, capaz de imponerse a un lenguaje a veces vago, a una meditación a veces obvia sobre el amor, la condición humana y el paso de los años, o a un sentimentalismo a veces trasnochado. La serie de poemas de «Primera incorporación», capítulo I de *En un vasto dominio,* titulados «Materia humana» son, en tal sentido, no sólo la muestra más evidente de esta mística peculiar (no es demasiado numerosa, en efecto, la familia de poetas cuyo sentimiento religioso, lejos de alejarlos de lo creado tangible, los inclina a percibir la identidad de este mundo con los llamados aéreos del otro), sino —siempre en mi personal paladeo— el logro formal más estricto en el total de esta obra. Estrictez, rigor, nunca rigidez pero sí notable estructura interna dentro de los amplios vaivenes de la sensibilidad, como si el *hueso puro* del poema se contagiara, se transmitiera a la palabra que lo nombra, por ejemplo, en «El brazo»:

... el hombre duro.
un empujón de la materia solo;
dentro, cerrado, poroso, decidido,
un surtidor de hueso puro: el húmero.
En seguida la llave, el giro delicado,
la posibilidad abierta, destinada y útil

al mismo tiempo: el suavísimo codo numerario,
casi infinitamente móvil
frente a la redondez del horizonte...

... los dedos
onda casi invisible que perdura
todavía, estrechada y dispersa, con materia
y origen reconocibles.
Desde el hombro a la uña: una herramienta el mundo, un prodigio de voluntad
material. Un suceso sin fin.
¡El brazo humano!

Lenguaje cortado a pico, óseo lenguaje inesperado: ¿acaso no se diría, en este poema, que entre la lengua y la materia aludida no existiera más frontera que la fina película entre la linfa y la tierra de la siguiente joya de la serie, titulada «La sangre»?:

Mas si el latido empuja
sangre y en oleadas lentas va indagando,

va repartiendo,
por los brazos, hasta afinarse en yema,
por las piernas, hasta tocar la tierra,
casi la tierra,
sin alcanzarla nunca
(una frontera apenas una lámina
separa linfa y tierra destinadas a unirse
pero mucho más tarde.
Oh, bodas diferidas,
mas seguras).

Amplios vaivenes dije, movimientos sin aristas ni agudezas donde a cada momento, sin embargo, la relación extrañamente íntima entre el lenguaje y la cosa aludida genera sólidos versos como este de «La pierna»:

A veces
una robusta afirmación
toma la forma de la pierna humana.

¿Cabe decir algo más sobre una pierna, pero además cabe decirlo más fiel y ceñidamente, en una suerte de lenguaje-pierna con la más leve piel o lámina de casi ninguna separación o distancia entre ambos? Clara honradez que trasciende al mismo tiempo la sexualidad y el ridículo, inocencia de primera mirada sobre el cuerpo y la materia, cercanos (pese a la diferencia abismal de temperamentos entre el frío francés y el suspirante español) a las descripciones de Francis Fonge, esas minucias rescatadas con paciencia, como en el intento de que los seres creados, los más comunes justamente, no perezcan en el naufragio de la costumbre.

Sensuales quizá, pero igualmente ajenos al erotismo, como si hablara de carne virginal del paraíso, los versos sobre «El sexo»:

Entre las piernas suaves pasa un río,
lecho insinuado para el agua viva;
entre la fresca sombra o un humo quedo
que en el tenso crepúsculo está inmóvil.
Entre los muslos, sólo el tiempo quieto,
el tiempo que no pasa, eternamente,
inmortal, sin nacer, entre las sombras...
... Oh, hermosa conjunción de sangre y flor,
botón secreto que en la luz perfuma
el nacimiento de la luz creciendo
de entre los muslos de la bella echada...

Versos estos que marcan de todos modos una fundamental diferencia con los referidos al brazo, a la pisada humana, al vientre crea-

dor, al ojo, a la mano, quizá porque, tratándose de sexo, el temor a *pegar* efectivamente la palabra contra la viva realidad de la materia desdibujó en palabras hermosas, leves, nebulosamente románticas lo que en los otros poemas de la serie es fiel, ceñido y estricto.

Pero, hablando de estricteces y fidelidades, volvamos a Ponge, o quizá asimismo a un antiguo poeta sufí de nombre Sehabi, decidido a que el mundo de la materia revelara su interna luz y que, para lograrlo, encontró el sencillo camino de la descripción minuciosa, como si ambos (también Ponge) o como si los tres (también Aleixandre) se dirigieran con secreta angustia a una humanidad que padeciera de olvido, y su empresa asumiera el carácter heroico de una señal para el rescate, similar a ese dibujo de un hombre, una mujer y un niño que el primer astronauta dejó en la luna para indicar nuestra forma al visitante de más lejos, al descubridor del futuro. ¿Acaso semejante dibujo podía ser otra cosa que clara, casi desesperadamente descriptivo? Y si estos poemas (de Ponge, de Sahabi, de Aleixandre) apuntaron a idéntico objetivo de memoria planetaria, mostrando un caracol, una naranja, una gota, un brazo, una cabeza, como si nadie antes las hubiera visto jamás, ¿acaso no arriesgaban ante los ojos comunes un resbalón en el terreno de la simple perogrullada? Hablé de la ridiculez, asimismo afrontada por el Neruda de las *Odas elementales:* ¿cómo evitarla, cuando el referente es simplemente lo cotidiano visible? Hablé también de inocente honestidad: único camino. Cualquier «tema» poético (y dejémonos de comillas, olvidemos los prejuicios de la vanguardia: sí, los poemas tienen *tema)* puede ocultar entre sus pliegues cierta leve o aun esencial inautenticidad, menos éste, el más sencillo y evidente de todos. Se puede hablar de la muerte o del amor sin exponerse a semejante riesgo, pero si se habla de un pie (peor aún, de la zapatilla que lo viste) se deberá adoptar la transparencia de un santo, porque de no tocar la santidad, se tocará el ridículo. Y Aleixandre (con lo cual vuelvo a su raíz profundamente religiosa) en estos poemas de la ardiente materia que crece hacia su último sentido toca, alcanza casi el halo de lo primero, o por lo menos inspira, más allá de su logro estético, un respeto de índole moral. No es necesario apoyar esta idea en otra cosa que en su mismo poema sobre «La cabeza»:

El pelo crespo inicia
la verdad humana.
Por allí ardiera un día,
y aun sigue delatándose aquí el fuego.
La terraza que asoma
frente humana ante el mundo,

guarda estricto, acaso ignorado, ¿quién lo ha visto vivir?
el laberinto más noble de la materia.

Laberinto idéntico al lento gusano de nuestra vida, dibujado a nuestras espaldas por el transcurrir de los días: cada lector guarda en su mente una imagen brillante, particularmente expresiva y reveladora de una obra total. Para mí, el lento gusano de Aleixandre es esa imagen-sentido, que me aclara su labor de paciencia en el experimentar, con la tibieza de su propia piel, los desniveles del camino.

Por lo demás, repito que me escandalizan sus nieblas sentimentales, sus formas vagas, y que me aburren sus reflexiones sobre el humano destino y el trabajo del hombre, frente sudada, mano callosa y arado hendiendo la dura tierra incluidos. Reitero que mucho lugar común ensombrece, dificulta el acceso a esta obra importante. Pero afirmo que, para mí, el conjunto de esta poesía cobra sentido a la luz de una religión de lo viviente cuya expresión poética requiere coraje y honradez. Y si hay momentos en que las formas desdibujadas hacen perder de vista este nervio central nítido y poderoso, advertirlo permite —me ha permitido— entrar en contacto con una voz extraña y sola, con una suerte de amoroso francotirador dentro de la poesía contemporánea. Más de moda están lo conciso y lo ácido. Más próximo a nuestra sensibilidad, el absurdo que el sentido. Comprobar la dirección de la corriente viva subyacente en las cosas, y sentir en ella la afirmación de una finalidad resultan, en sí mismas, actitudes provocadoras que se resuelven en escándalo. No es fácil la ternura: ni darla, ni recibirla, ni escribirla, ni leerla. Y puede resultar, de pronto, tan extraño y refrescante encontrarla, como si llegáramos a la luna, descubriéramos el dibujo del hombre, la mujer y el niño, los halláramos entrañablemente hermosos en el fondo de nuestra memoria y preguntáramos con alguna ansiedad, como si algo, indiscernible, pero decisivo para nosotros, dependiera de la respuesta: ¿Quiénes son?

ALICIA DUJOVNE ORTIZ

UNESCO
2, Place Fontenoy
PARIS

EL SURREALISMO DE «ESPADAS COMO LABIOS»

1. A PROPOSITO DE LOS TERMINOS «SURREALISMO» Y «VANGUARDIA»

No vamos a definir aquí los conceptos de vanguardia y surrealismo detalladamente (1), pero sí señalar algunos puntos discutidos entre los estudiosos de los movimientos vanguardistas en arte y literatura. El primer paso del crítico debería consistir precisamente en determinar el ámbito de aplicación de aquellos términos. Jason Wilson ha podido decir que «escribir sobre el surrealismo es, sobre todo, una cuestión de definiciones» (2): la polémica entre surrealismo «puro» y surrealismo con adjetivos —francés, español— es, en lo que atañe a nosotros, la más visible manifestación de ello, así como la que discute la legitimidad de calificar de surrealista a un autor o a su obra, considerando sólo aspectos parciales del problema. Lo más acertado, en este supuesto, sería vincularlos al concepto general de «vanguardia»; aunque no olvidemos que si los escritores vanguardistas en España sentían aversión a que la crítica les adscribiera a una escuela determinada —y especialmente al surrealismo—, también huyeron del concepto de vanguardia (3).

Por otro lado, como explica Poggioli (4), la mayor parte de la crítica de la época, al actuar con intención polémica, no facilita la tarea

---

(1) Bibliografía sucinta: Sobre el concepto de vanguardia, *vid.* Renato Poggioli: *Teoría del arte de vanguardia,* Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1964. Sobre surrealismo en general, *vid.* Ferdinand Alquié: *Filosofía del surrealismo,* Barral Ed., Barcelona, 1974; André Breton: *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones,* Barral Ed., Barcelona, 1972; Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier: *Le surréalisme,* Librairie Larousse, Nancy, 1971; Maurice Nadeau: *Historia del surrealismo,* Ed. Ariel, Barcelona, 1972; Guillermo de Torre: *Qué es el superrealismo,* Ed. Columba, Buenos Aires, 1955. Para el surrealismo en España, *vid.* Vittorio Bodini: *Los poetas surrealistas españoles,* Tusquets Ed., Barcelona, 1971; Pablo Corbalán: *Poesía surrealista en España,* Ediciones del Centro, Madrid, 1974; Manuel Durán: *El superrealismo en la poesía española contemporánea,* Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, México, 1950; Paul Ilie: *Poetas surrealistas españoles,* Ed. Taurus, Madrid, 1973; C. B. Morris: *Surrealism and Spain (1920-1936),* Cambridge University Press, Cambridge, 1972; Joaquín Marco: «Muerte o resurrección del surrealismo en España», en varios, *Convergencias/Divergencias/Incidencias,* Tusquets Ed., Barcelona, 1973.

(2) Jason Wilson: «Octavio Paz y el surrealismo: actitud contra actividad», en varios, *Convergencias..., op. cit.,* p. 229.

(3) Guillermo de Torre: *Historia de las literaturas de vanguardia,* I, Ed. Guadarrama, Madrid, 1971, p. 23.

(4) Renato Poggioli: *Op. cit.,* pp. 159-160.

de precisar el verdadero significado del término «vanguardia». Pero éste ha hecho fortuna en las historias del arte y la literatura por su utilidad como término integrador de los diversos «ismos».

Por supuesto, no todas las influencias que Aleixandre recibe de la vanguardia provienen del surrealismo; no obstante, sería grotesco irlas clasificando tajantemente como futuristas, creacionistas, dadaístas, etc. No se trata de andar a remolque de las palabras. En todos estos movimientos hay contradicciones, y entre ellos existen semejanzas, diferencias, límites imprecisos; pero les une su pertenencia a la vanguardia. El surrealismo, sin embargo, es el más coherente y el que más se preocupó por mantener una ortodoxia.

Ello explica su prestigio y que sea utilizado en ocasiones casi como sinónimo de vanguardia, para calificar cosas muy alejadas del verdadero surrealismo. Al fin y al cabo forma una unidad con las tendencias que, a partir de Marinetti, se proponen la subversión artística y el escándalo como teoría y como praxis, tanto en el plano estético como moral. No es ninguna paradoja, pues, que un movimiento que se vincula a Hegel, que se pretende paralelo al pensamiento científico (Freud, Marx) y que tan estricto es en sus programas y objetivos, haya llegado a abarcar, de modo tan impreciso, todo lo que se mueve a un nivel irracional y alógico. Son razones prácticas, para comodidad de exposición, las que han conducido a ello.

Ya hemos apuntado que los vanguardistas españoles evitan hablar del surrealismo y niegan su vinculación con él. Cano Ballesta y Bodini han analizado ya este problema (5). Veamos ahora algunos ejemplos representativos de esta actitud: Gerardo Diego, que se refiere a sus libros de vanguardia llamándolos simplemente los «de intención más creadora» (6), afirma en una ocasión que era fiel «no precisamente al surrealismo a la francesa, sino al sobrerrealismo o irracionalismo de la poesía» (7); de modo parecido Aleixandre, después de afirmar que no fue nunca un poeta «superrealista», habla vagamente del «"irracionalismo" de su poesía» (8). Y Alberti dice: «Yo nunca me he considerado un superrealista consciente» (9). Es

---

(5) Juan Cano Ballesta: «El superrealismo: renovación formal y "engagement"», en *La poesía española entre pureza y revolución*, Ed. Gredos, Madrid, 1972, pp. 129-141; Vittorio Bodini: *Op. cit.*, pp. 7-13.

(6) Gerardo Diego: Prólogo a *Primera antología de sus versos*, Espasa-Calpe Ed., Madrid, 1941, p. 13.

(7) Antonio D. Olano: «Gerardo Diego, entre el candor y la gloria» (entrevista), en *Sábado Gráfico* núm. 817, Madrid, 27 de enero de 1973, p. 32.

(8) Vicente Aleixandre: Nota preliminar a *Poesía surrealista*, Barral Ed., Barcelona, 1970, página 7, y prólogo a *Mis poemas mejores*, Ed. Gredos, 3.ª ed., 1968, p. 11.

(9) Carta a Bodini, publicada en Vittorio Bodini: *Op. cit.*, p. 115. En este mismo libro (p. 116) podemos leer una carta de Cernuda en la que éste se limita a fijar su «simpatía con el surrealismo» durante un lapso determinado.

curioso, finalmente, ver cómo Larrea evita la palabra surrealismo en su prólogo a *Versión celeste,* lo que le obliga a dar largos y confusos rodeos (10).

En España existe, además, un problema de nomenclatura todavía no del todo resuelto: la procedencia o improcedencia del uso de las palabras surrealismo / superrealismo / suprarrealismo / sobrerrealismo. Algunos autores de vanguardia reservan el primer término para el movimiento francés, y utilizan los demás —seguramente más adecuados lingüísticamente— para la poesía española: así lo hacía Diego, como ya hemos visto; aunque la mayoría de los protagonistas del vanguardismo usaban sistemáticamente «superrealismo» (11). Pero actualmente la crítica utiliza el término surrealismo, que tiene la ventaja de ser una palabra internacionalmente admitida.

Por otra parte, independientemente de la consideración que las obras puedan merecer a sus autores, el crítico debe elaborar su trabajo de un modo objetivo. En cuanto a la existencia de un surrealismo español, habría que hacer algunas precisiones: entre las posturas que niegan o que postulan la existencia de un surrealismo español independiente (12), caben una serie de posiciones eclécticas. Aunque, en rigor, hay una exigencia de coherencia obra/actitud/vivencia para poder ser considerado dentro de la ortodoxia surrealista (13), y no podría ser calificado de surrealista quien ha experimentado una simple influencia del movimiento, puede hablarse de un surrealismo español en sentido amplio, integrado por un grupo de individualidades que presentan características peculiares y cohesio-

---

(10) Juan Larrea: Prólogo a *Versión celeste,* Barral Ed., Barcelona, 1970. Anteriormente, Larrea había criticado despiadadamente al surrealismo: «Su refugio (el del surrealismo) en el alma primitiva, con sus tabús y hechicerías cavernosas, con sus operaciones mágicas, participa de aquella misma ingenuidad de Rousseau con su regreso a la inocencia del buen salvaje. De este modo, el superrealismo no se reduce a conectarnos con el romanticismo, sino que nos remonta a la época prerromántica... En vez de tomar el camino de la superación emprende el retorno... Comete así la infantilidad de oponer a las experiencias religiosas de Occidente y de Oriente ciertos pequeños juegos sin trascendencia ni significación, que no constituyen superación alguna, y que sólo encuentran cabida donde existan grandes secciones de ignorancia» *(Superrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo,* Cuadernos Americanos, México, 1944. Cit. por Guillermo de Torre: *Qué es el superrealismo, op. cit.,* página 61).

(11) *Vid.* Guillermo de Torre: *Historia de las literaturas de vanguardia,* II, *op. cit.,* páginas 15-16, en nota.

(12) A favor de un surrealismo están, por ejemplo, Bodini *(op. cit.,* esp. pp. 29 y ss.), Ilie *(op. cit.,* pp. 15 y ss.), etc. Carlos Bousoño *(La poesía de Vicente Aleixandre,* Ed. Gredos, Madrid, 1956, pp. 166-167) dice: «La escuela suprarrealista española, de alguna manera hemos de llamarla para entendernos (...) nació con independencia de la escuela francesa de análoga tendencia, y sólo después, en marcha ya el movimiento hispano, puede hablarse de contactos entre una y otra.» En contra está, por ejemplo, Octavio Paz («El surrealismo es uno», en varios: *Convergencias..., op. cit.,* p. 179). Vale la pena aclarar que al hablar de surrealismo francés nos referimos al surrealismo ortodoxo, y en él incluimos los grupos surrealistas extranjeros aceptados por el movimiento.

(13) Jason Wilson: *Octavio Paz..., op. cit.,* p. 229.

nadas en torno a una serie de conquistas que su homónimo francés representa (14).

¿Por qué no hubo, pues, en España un surrealismo fuerte y enérgico? Muchos factores mezclados dieron este resultado (de índole sociológica, histórica, cultural). En cualquier caso, lo que une a la generación del 27 no es, por supuesto, el surrealismo; no todos lo practicaron y, por otro lado, hay surrealistas importantes que no forman parte de ella: Hinojosa, por ejemplo. Simplificando las cosas, podríamos decir que el surrealismo español es, paradójicamente, «académico», y no aparece la actitud de rebeldía que el movimiento supone —aparte de algunos intentos aislados, como el frustrado manifiesto surrealista de Prados, Cernuda y Aleixandre, en que se intentaba asumir un compromiso político (15).

Como dice Cano Ballesta, «el surrealismo se abrió paso en España con gran dificultad porque representaba actitudes que chocaban más directamente con los principios más caros de la "poesía pura": control en la creación, depuración, cierto intelectualismo, horror a la efusión sentimental, precisión y exactitud. El mismo desinterés o fobia por la Belleza, proclamados por algunos surrealistas, no hizo sino provocar desagrado» (16). Y Marco caracteriza al surrealismo español concluyendo que «los poetas "hacían" surrealismo, pero "no eran" surrealistas» (17), aunque algunos representantes ortodoxos elogiaron iniciativas españolas (Paul Eluard consideraba el «Almanaque» de «Cruz y Raya» como una de las obras cumbres del surrealismo) (18).

2. CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE ALEIXANDRE Y «ESPADAS COMO LABIOS» EN FUNCION DEL SURREALISMO

Ya hemos dicho que Aleixandre nunca se ha considerado surrealista. Rodríguez Alcalde (19) recoge unas manifestaciones suyas especialmente reveladoras: «No he creído nunca en lo estrictamente onírico, en la escritura automática, en la abolición de la creencia crea-

---

(14) Aunque hay que convenir, con Gonzalo Sobejano (*El epíteto en la lírica española*, Ed. Gredos, Madrid, 1956, p. 476), que «el surrealismo en España no alcanza la consistencia y perdurabilidad que, por ejemplo, ha alcanzado en Francia, país difusor de esta corriente. En el desarrollo de la lírica española el surrealismo es un acontecimiento episódico que empieza a declinar inmediatamente».

(15) *Vid.* Juan Cano Ballesta: *Op. cit.*, p. 123.

(16) *Idem, íd.*, p. 134.

(17) *Vid.* Joaquín Marco: *Muerte o resurrección...*, *op. cit.*, p. 225.

(18) Testimonio de M. Arroyo: «El surrealismo y España», en *Triunfo* núm. 543, Madrid, 24 de febrero de 1973, p. 46.

(19) Leopoldo Rodríguez Alcalde: *Vida y sentido de la poesía actual*, Madrid, 1956, páginas 202-203.

dora.» Y, no obstante, ha sido considerado muchas veces como un poeta básicamente surrealista (20). Bodini, por ejemplo, define a Aleixandre «como el creador de un surrealismo hispánico, telúrico y radical» (21). Sin embargo, un compañero de generación como Salinas niega que Aleixandre sea un poeta surrealista: «Ha pasado junto a esta escuela, y en su lengua poética adopta decididamente y con una brillantez y acierto no superados en español, ni acaso en otros idiomas, todas las libertades ofrecidas por esta escuela. Pero hay en su poesía una lógica interna que se soterra a veces, dando la impresión de incoherencia absoluta, aunque no puede engañar» (22).

Aleixandre no puede ser considerado, pues, un poeta surrealista. Por otro lado, en un texto surrealista no se trata, como dice Breton, de «poner la libre asociación de las ideas al servicio de la elaboración de una obra "literaria" que pretenda superar en audacia a las precedentes, pero cuyo constante uso de los recursos polifónicos, polisemánticos y demás implica una incesante regresión a la arbitrariedad» (23), es decir, a la actuación de la conciencia. Aleixandre se propone controlar la intuición y no permitirle que le desborde; y eso que cuando escribía *Espadas como labios* ya había leído textos surrealistas (24). El título del libro puede ser incluso consecuencia de estas lecturas, como apunta Morris, quien cree ver en él una reminiscencia de Aragon, cuando escribe en *Les aventures de Télémaque* (1922): «Projectile du prodige, je pars poignard et j'arrive baiser» (25).

Es curioso notar, por cierto, el olvido que sufre *Espadas como labios* por parte de los críticos del surrealismo español. A pesar de que Sobejano lo considera uno de los tres libros que «resumen mejor el momento de auge del surrealismo en España» (26), Bodini ni si-

(20) Bodini (*op. cit.*, p. 83) dice que «Aleixandre es con Juan Larrea el único profesional del surrealismo, en el sentido de que, mientras para los demás poetas de la generación del veintisiete, el surrealismo fue una experiencia limitada a un período de pocos años o a un solo libro, para aquéllos fue sustancia y condición de su mensaje poético».

(21) Bodini: *Op. cit.*, p. 83.

(22) Pedro Salinas: *Literatura española siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1970, página 210.

(23) André Breton: «El surrealismo en sus obras vivas», en *Manifiestos del surrealismo*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1969, p. 331. En otra ocasión, Breton escribe: «D'autres se sont satisfaits supontanément d'une demi-mesure qui consiste à favoriser l'irruption du langage automatique au sein de développements plus ou moins conscients» (*Point du jour*, N.R.F., París, 1934, p. 229).

(24) *Vid.* la carta de Aleixandre a C. B. Morris (*op. cit.*, p. 224). Algunos textos de Aleixandre reafirman sus concepciones poéticas, bastante alejadas del surrealismo: *Vid.* «Mundo poético», en *Verso y prosa* (Boletín de la nueva literatura) núm. 12, Murcia, octubre de 1928; «Peregrinación al margen», en *Alfar* núm. 57, La Coruña, abril de 1926, p. 16.

(25) C. B. Morris: *Op. cit.*, p. 59.

(26) Gonzalo Sobejano: *Op. cit.*, p. 460. Añade seguidamente que es una «obra exclusivamente surrealista de Aleixandre, quien más tarde (...) va abandonando el surrealismo puro a favor de una poesía más temática, menos hermética, más humana y romántica».

quiera lo cita en sus *I poeti surrealisti spagnoli;* Morris lo hace muy pocas veces. Bousoño, el más atento estudioso de Aleixandre —y que tampoco le considera un poeta surrealista (27)—, estudia la evolución de éste a lo largo de sus libros, afirmando que si su surrealismo «no fue nunca puro —ni aun en *Pasión de la tierra*—, cada vez lo habría de ser menos. Podemos considerar en ese sentido —añade—, sólo en ese sentido, a *Espadas como labios, La destrucción o el amor* y *Mundo a solas*, como las distintas etapas o cribas por donde fue filtrándose la expresión de nuestro poeta, que así llegó a la clásica limpieza de *Sombra del paraíso* (...). Unicamente en ciertos rasgos notaríamos restos de esta escuela, ya que Vicente Aleixandre conserva lo que llamaríamos máximas aportaciones de ella: cierta libertad de expresión y, aun en *Sombra del paraíso* (posteriormente se debilita), la utilización en gran escala de los procedimientos visionarios» (28). Debemos concluir, como señala Vivanco y de acuerdo con el propio poeta (29), que *Espadas como labios* constituye un eslabón más en la evolución de Aleixandre hacia una mayor y deseada claridad.

A propósito de la interpretación y lectura de *Espadas como labios,* quizá pudiera parecer que esta misma actividad de interpretación es ilegítima en una obra surrealista, y que el lector debe estar ante ella con una actitud totalmente pasiva, puramente receptiva, si creemos a Breton cuando dice que no es legítimo otorgar un doble sentido a las palabras en las que los elementos visuales del poema tienen su lugar (30). Pero ello no es así, y no sólo por la cohesión interna que conscientemente tienen los poemas: Durozoi y Lecherbonnier notan cómo «derrière l'absurdité du texte se dissimule un sens, qu'un travail d'élucidation doit être en mesure d'expliciter» (31), y recuerdan que Breton pedía una interpretación psicoanalítica de los textos surrealistas (32). No obstante, Bousoño ya advierte de que desmenuzar imágenes para hallar un sentido *real* en un texto surrealista equivaldría a desvirtuar «groseramente» (33) este texto.

---

(27) *Vid.* sus argumentos en Carlos Bousoño: *Op. cit.*, pp. 207-208.

(28) Bousoño: *Op. cit.*, pp. 167-168.

(29) *Vid.* Vicente Aleixandre: *Mis poemas mejores, op. cit.*, p. 11; Luis Felipe Vivanco: *Introducción a la poesía española contemporánea*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1957, pp. 341 y siguientes. Más adelante (p. 355), Vivanco afirma que en *Espadas como labios* la imaginación de lo vital en Aleixandre «está oprimida todavía por una técnica surrealista insuficiente». No obstante, esta idea no está clara: ¿quiere decirse que el surrealismo limita esta imaginación, o que el libro debería contener una técnica «más» surrealista o de mayor calidad? Creemos, por el contrario, que estos elementos surrealistas potencian en Aleixandre experiencias y sentimientos que seguramente hubieran quedado sin explicar.

(30) André Breton: «Situación surrealista del objeto», en *Manifiestos...*, *op. cit.*, p. 286.

(31) Durozoi y Lecherbonnier: *Op. cit.*, p. 99. *Vid.* también Michel Carrouges: *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, N.R.F., Gallimard, Saint-Amand, París, 1950, p. 144.

(32) Cit. por Durozoi y Lecherbonnier: *Op. cit.*, p. 241.

(33) Carlos Bousoño: *Op. cit.*, p. 171.

Se trata, desde luego, de los problemas que plantea la lectura de obras surrealistas (34). Y la cuestión previa debería ser: ¿cómo saber si un texto es auténticamente surrealista o en qué medida lo es? Los criterios deberán ser su significación con respecto al movimiento y, sobre todo, su autenticidad (35). Por eso Aleixandre no es un poeta surrealista. Recordemos que Breton define el surrealismo (36) en función de la actividad, no del resultado. Y, sin embargo, se hace una pequeña traición inevitable a la teoría surrealista cuando se analiza un texto de este carácter, puesto que la función que se atribuye el surrealismo como medio de conocimiento del hombre sólo se cumple, en cierto modo, en el momento en que el poeta lee lo que ha escrito (es decir, lo que le ha sido dictado por el inconsciente). Desde el momento en que la obra se da a conocer públicamente, se añade al posible interés psicoanalítico o «científico» del texto un interés literario. El surrealismo creía que tenían los mismos intereses en un texto el autor que el lector desconocido, porque el texto siempre lo había escrito «otro». Son pinceladas de ingenuidad de las que ningún movimiento de vanguardia escapó del todo (37).

3. ELEMENTOS SURREALISTAS EN «ESPADAS COMO LABIOS»: PROCEDIMIENTOS FORMALES

La primera característica que sorprende en el libro de Aleixandre, y que define ya a la obra como vanguardista, es la carencia de signos de puntuación (aunque en la edición de las *Obras completas* (38) y en *Poesía superrealista* (39) los poemas aparecerían puntuados). Sin embargo, así como el cubismo literario usaba los espacios en blanco y los cambios de renglón como nuevos signos de puntuación, en este libro (en el cual este uso es muy restringido) la supresión sólo tiene como efecto hacer más ambiguas las imágenes y, por tanto, más sugerentes (40). Los únicos restos del sistema de los signos de

---

(34) Para el estudio de estos problemas, *vid.* Durozoi y Lecherbonnier: *Op. cit.*, páginas 239-263; y Joaquim Marco: «Cómo leer un texto surrealista», en *Tele/Exprés*, Barcelona, 3 de abril de 1974.

(35) Durozoi y Lecherbonnier *(op. cit.*, p. 243) llegan a afirmar del surrealismo que «l'authenticité d'un texte en devient le critère justificatif».

(36) André Breton: *Manifiestos...*, *op. cit.*, p. 44.

(37) A esta ingenuidad se refiere también Guillermo de Torre *(Qué es el superrealismo)*, *op. cit.*, p. 63.

(38) Vicente Aleixandre: *Obras Completas*, Ed. Aguilar, Madrid, 1968.

(39) *Op. cit.*

(40) Esta ambigüedad desaparece —lamentablemente, en nuestra opinión— a veces con la puntuación. Veamos un ejemplo. «Llegar llegar El mar era un latido / el hueco de una mano una medalla tibia» *(Espadas*, 45, 7-8). La posibilidad de interpretar «el hueco... (era) una medalla», formando un paralelismo con el verso anterior, desaparece con la puntuación que le dio posteriormente Aleixandre: «... El mar era un latido, / el hueco de una mano,

puntuación son los paréntesis y guiones, los puntos suspensivos, los signos de exclamación e interrogación, y las mayúsculas, después de cada punto «lógico».

Un aspecto esencial a tener en cuenta de cara a este análisis es el que se refiere a los artificios métricos. Difícilmente un texto surrealista —que reprime la conciencia para dejar paso al inconsciente— puede presentar un conjunto de versos insosilábicos. Pues esto es lo que ocurre en la mayoría de los poemas que estudiamos, en donde predominan los endecasílabos con acento en la sexta. En otras ocasiones, es la presencia de ritmo la que podría hacer dudar del carácter automático del texto (41), pero no es constante a lo largo del poema; más bien parece que ese ritmo arranque imágenes inconscientes del poeta.

En algún caso, en efecto, estas apoyaturas métricas podrían ser procedimientos para forzar imágenes alógicas (del mismo modo que Desnos hacía poemas con rima para tener que aplicar determinantes o predicados impertinentes a los sustantivos, o relacionar proposiciones inconciliables). Hay que concluir, en todo caso, que en *Espadas como labios* no se da verdadera escritura automática (42), clásico procedimiento surrealista. Aunque ya sabemos que esta técnica no siempre fue empleada entre los surrealistas ni por todos ellos (43). En realidad, este «medio de conocimiento» del inconsciente fue abandonado e incluso Breton llegó a desaconsejarlo en 1937 (44).

Por otro lado, conociendo el modo cómo Aleixandre elaboraba sus poemas, no podemos equivocarnos al respecto: el poeta escribía versos hasta dar con el verso clave. Entonces, «tachados los anteriores, sólo a partir de éste la composición comienza, hinchándose como una vela dispuesta para el viaje» (45). Este método, si bien permite franquear el paso por completo a la imaginación, supone una vigilancia consciente del desarrollo del poema y la existencia de la autocensura.

Entre las prácticas métricas que están presentes en el libro en-

---

una medalla tibia» *(Poesía superrealista,* 53, 7-8). (Citamos en libro *Espadas como labios* en su edición de José Luis Cano: *Espadas como labios, La destrucción o el amor,* Ed. Castalia, Valencia, 1972. Añadimos el número de la página y los de los versos.)

(41) Por ejemplo: «Bajo el sollozo un jardín no mojado / Oh pájaros los cantos los plumajes» *(Espadas,* 53, 1-2).

(42) Aunque creemos que hay excepciones, en el texto siguiente el carácter automático parece evidente: «Pechos exuberantes en bandeja en los brazos / dulces tartas caídas sobre los hombros llorosos / una languidez que revierte / un beso sorpendido en el instante que se hacía "cabello de ángel"» *(Espadas,* 60, 25-28).

(43) Maurice Nadeau: *Historia del surrealismo, op. cit.,* p. 78.

(44) Cit. por Guillermo de Torre: *Qué es el superrealismo, op. cit.,* p. 37.

(45) Carlos Bousoño: *Op. cit.,* p. 379.

contramos, finalmente, la rima (46). Hay a veces rimas internas (47), así como aliteraciones abundantes (48). Deben de ser de carácter inconsciente y aparecen en asociaciones de imágenes. La rima externa sólo la practica una vez (en asonante y versos alternos) en el poema «Salón» (*Espadas*, Ed. Castalia, pp. 97-98). Existe, además, un curioso caso de rima interrumpida (49).

4. CONSIDERACION ESPECIAL DE LA IMAGEN. HUMOR OBJETIVO. AZAR OBJETIVO

Por su importancia, esta cuestión es la de análisis más complejo, aunque sea la más estudiada. Aragon dice que «el vicio llamado surrealismo es el empleo desordenado y pasional de la imagen estupefaciente, o más bien de la provocación sin control de la imagen por sí misma y por todo lo que ella integra en el dominio de la representación, de perturbaciones imprevisibles y de metamorfosis, puesto que cada imagen obliga en cada ocasión a revisar todo el universo. Destrozos maravillosos: el principio de utilidad llegará a ser algo ajeno a todos los que practiquen este vicio superior» (50). También Breton, menos polémicamente, afirma que «el poeta deberá andar resueltamente, siempre más y más, la zanja que separa la poesía de la prosa; para ello dispone de un instrumento, de un solo instrumento, capaz de alcanzar constantemente mayores profundidades, y este instrumento es la "imagen", y, entre todos los tipos de imagen, la "metáfora"» (51). Parafraseando a Reverdy, Breton explica

---

(46) La rima fue un artificio proscrito por los surrealistas, partidarios del verso libre, aunque Desnos experimentó con ella. *(Vid.* el artículo de Aragon «La rime en 1940», publicado en Georges Sadoul: *Aragon*, Ed. Pierre Seghers, Poitiers, París, 1971, pp. 69-72.

(47) Aunque siempre asonantes: «Mi beso de tu esfuerzo» *(Espadas*, 47, 42); «Porque hay curvas Muchas» *(Espadas*, 52, 6); «Hacia qué cielos o qué suelos...» *(Espadas*, 55, 17).

(48) «Quedan de noche cuando el mar se marcha» *(Espadas*, 50, 3); «Buscan esa frente esos ojos ese sueño» *(Espadas*, 56, 21).

(49) Se trata del poema «Partida» *(Espadas*, 48): Después de dos rimas en «uras» (alternas), el poeta destruye la cadena escribiendo «espesura» (en singular), cuando precisamente el sentido lógico preferiría espesuras. Es, desde luego, una manifestación de la voluntad consciente de destrucción de la rima. (Acerca del uso de la rima en la poesía española contemporánea, *vid.* Francisco López Estrada: *Métrica española del siglo XX*, Ed. Gredos, Madrid, 1969, pp. 72-75).

(50) Cit. por Yvonne Duplessis: *El surrealismo*, Oikus-tau, Ed., Barcelona, 1972, p. 58.

(51) André Breton: «Situación surrealista del objeto», en *Manifiestos...*, *op. cit.*, p. 293. En «El surrealismo en sus obras vivas» *(íd.*, p. 335) explica: «La actitud del surrealismo con respecto a la naturaleza viene determinada ante todo por su concepto inicial de la "imagen" poética. Como sabemos, el surrealismo ha hallado el modo de obtener, antes bien en condiciones de extremada relajación del espíritu que de extremada concentración, ciertos fulgores ígneos que unen dos elementos de la realidad de categorías tan alejadas entre sí que la razón se negaría a ponerlas en relación, y que es necesario desprenderse momentáneamente de cuanto signifique espíritu crítico a fin de permitir que dichas realidades se reúnan.»

cómo debe ser la imagen ya en el primer manifiesto del surrealismo (52).

Algunos críticos han intentado aislar algunos tipos de imágenes surrealistas. Sobejano explica algunas de ellas como «calificaciones sensóreas irresponsables de su congruencia real con lo calificado» (53). Por ejemplo: «... que un párpado de espuma respira quietamente pero que nunca accederá a dormir en nuestro seno» (*Espadas,* 102 v. 40) (54). Se trata casi siempre, en estos casos, de un empleo de la sinestesia. Otras imágenes las explica como «atribución de una (...) cualidad humana (...) a seres o cosas que no pueden presentar dicha cualidad» (55); por ejemplo, «luz pisada» (*Espadas,* 45, 13), «zapatos tibios» (*Espadas,* 89, 17), «el frío sueña / con estampido-eternidad» (*Espadas,* 84, 7-8).

Bousoño, después de notar la ausencia de imágenes «tradicionales» (56), establece una clasificación más sistemática entre símbolos, imágenes visionarias y visiones, que se manifiestan de diversas maneras. Como imágenes superpuestas (57), a veces formando asociaciones (58), imágenes que se convierten en visiones (59), y otros casos más complicados, como permutación de las imágenes simples (60), dislocaciones de dos, tres miembros (61), etc. Ello le permite concluir que los poemas «se van desarrollando por puras asociaciones ideológicas que proliferan sin cesar, siendo de índole imaginaria alguna de tales arborescencias. A veces la cadena se rompe, iniciándose otra nueva, que puede igualmente ser quebrantada al llegar

---

(52) André Breton: *Manifiestos..., op. cit.,* p. 38.

(53) Gonzalo Sobejano: *Op. cit.,* pp. 467-468.

(54) Sobejano realiza un excelente comentario de este verso en *op. cit.,* pp. 468 y ss.

(55) Gonzalo Sobejano: *Op. cit.,* pp. 470-471.

(56) Carlos Bousoño: *Op. cit.,* p. 210. Afirma que «ni en *Pasión de la tierra,* ni en *Espadas como labios* son rastreables». Esto tal vez debería matizarse un poco (*Vid.* el capítulo 5 de este estudio, último párrafo).

(57) Bousoño: *Op. cit.,* pp. 218 y ss. Veamos un ejemplo sacado de *Espadas como labios:* «Quiero tu amor amor sirenas vírgenes / que ensartan en sus dedos las gargantas / que bordean el mundo con sus besos / secos al sol que borra labios húmedos» (*Espadas,* 50, 6-9).

(58) Bousoño: *Op. cit.,* p. 220. Ejemplo: «Tú eres un punto sólo una coma o pestaña» (*Espadas,* 69, 38).

(59) Bousoño: *Op. cit.,* p. 221. Ejemplo: «La verdad la verdad la verdad es ésta que digo / esa inmensa pistola que yace sobre el camino / ese silencio —el mismo— que finalmente queda / cuando con una escoba primera aparto los senderos» (*Espadas,* 70, 46-49).

(60) Bousoño: *Op. cit.,* pp. 244 y ss. Ejemplo: «La garganta que se derrumba sobre los ojos» (*Espadas,* 63, 45).

(61) Bousoño: *Op. cit.,* pp. 244 y ss. Aquí hace un espléndido análisis de un ejemplo de este caso, a propósito de *Cobra,* de *La destrucción o el amor.* En *Espadas como labios* podría interpretarse en este sentido el siguiente ejemplo: «... ese veneno / de una almohada en la boca que se ahoga» (*Espadas,* 63, 15-16).

a determinado sitio» (62). Este sistema de asociaciones es también el que practican los surrealistas (63).

La característica fundamental de estas imágenes, vinculables al surrealismo, es la im-pertinencia de la aplicación de un determinante al determinado. Para conseguir estos efectos, Aleixandre usa un gran número de procedimientos, que iremos estudiando a continuación. Algunos de ellos son sintácticos: «... en un licor si blanco que sabe a memoria o a cita» (*Espadas,* 60, 37), y mediante el uso de la *o* identificativa (con valor comparativo) consigue sus imágenes más originales, igualando palabras contradictorias o pertenecientes a distintos niveles en la realidad: «Estoy despierto o hermoso Soy el sol o la respuesta» (*Espadas,* 55, 3); «Así repaso niebla o plata dura» (*Espadas,* 53, 7); «Tiempo de los suspiros o de adórame» (*Espadas,* 63, 32).

Es importante comprender cuándo estamos en presencia de una *o* identificativa o disyuntiva (la regla general debe dar preponderancia a la primera opción) para evitar falsas interpretaciones. En el caso citado (*Espadas,* 53, 7), si considerásemos la *o* como disyuntiva el «atrevimiento» de la imagen sería considerablemente menor. Podría pensarse acaso que la *o* identificativa de Aleixandre cumpliera una función de integración de contrarios, alcanzando así la «superrealidad» que perseguía Breton. Nos inclinamos por creer que no es ésta la motivación que lleva al poeta a hacer uso —y abuso— de esta fórmula, aunque, en cualquier caso, muchas veces produce objetivamente aquel resultado.

Desde el punto de vista morfológico, las imágenes presentan diversos tipos: la imagen surrealista típica se muestra formando un esquema sustantivo + adjetivo (caso de «poisson soluble», «cadavre exquis»); pero las más frecuentes son las imágenes «narrativas» (delirantes, visionarias) del tipo nombre + determinantes o, más frecuentemente, oración principal + oraciones subordinadas, formando ramificaciones de metáforas. Todas ellas están presentes a lo largo del libro: «Esos techos innúmeros que olvidan que fueron carne para convertirse en sordera» (*Espadas,* 55, 16); «Esta orquesta que agita / mis cuidados como una negligencia / como un elegante biendecir de

(62) Bousoño: *Op. cit.*, p. 389.

(63) En Aleixandre, sin embargo, se produce una curiosa paradoja que señala Bousoño (*op. cit.*, p. 261): «La continuidad visionaria, que en último término era consecuencia del suprarrealismo inicial, no podía producirse cuando ese suprarrealismo hallaba su expresión más pura» (en *Pasión de la tierra)*, porque «al impedir la coherencia lógica del discurso prohibía también la continuidad de las imágenes». Es una consecuencia más de la lógica interna que presentan sus poemas y que le aleja del surrealismo puro.

buen tono / ignora el vello de los pubis / ignora la risa que sale del esternón como una gran batuta» (*Espadas*, 59, 4-9).

Desde un punto de vista semántico, hay imágenes basadas en la destrucción del orden lógico de las ideas. El mismo título del libro es un ejemplo de ello (64). A propósito de la clasificación de Bousoño, ya hemos dado otros ejemplos (ver notas). A veces la imagen se proyecta con toda su fuerza gracias a un contrapunto previo más realista: «... las miradas mías que van a dar a la mar (carácter realista) / sosteniendo las quillas de los barcos lejanos» (carácter surrealista) (*Espadas*, 71, 7-8); «Morir sin horizontes por palabras / oyendo que nos llaman con los pelos» (*Espadas*, 49, 6-7). Otras veces el orden es el contrario, y se produce el efecto de «volver real» lo irreal, aclarándolo: «En el primer pulgar de un pie perdido (carácter surrealista) / adonde no llegarán nunca tus besos» (carácter realista) (*Espadas*, 46, 21-22). Otras veces el efecto surrealista se logra mediante concreciones absurdas: «Adónde va a llegar esa cabeza que ha rota ya tres mil vidrios» (*Espadas*, 55, 15); «Del tamaño de un niño moribundo» (*Espadas*, 89, 11). Otras veces se logra por vía negativa, mediante una especie de reducción al absurdo: «espejo que no es ojo» (*Espadas*, 109, 21).

Pero el sistema más empleado es el de asociaciones alógicas: éstas pueden ser favorecidas por un paralelismo fónico (65), mediante saltos de campo semántico (66), o por la pertenencia a una realidad común más o menos tangencial (67). De todos modos, estas imágenes no pueden darse en toda su pureza. Veamos este ejemplo: «Deliciosa posesión que consiste en el mar» (*Espadas*, 69, 20). Aquí parece que ha habido una sustitución de «amar» por un elemento inadecuado —aunque presente en todo el poema: el mar—, pero ello ha engendrado a su vez un desorden lógico.

Desde un punto de vista retórico, observamos que algunas figuras han sido aprovechadas en beneficio del vanguardismo; así las aná-

---

(64) [Adolfo] S[alazar], en una reseña de *Espadas como labios* publicada en *El Sol* (Madrid, 30 de marzo de 1933), ya se dio cuenta de que «cuando Vicente Aleixandre dice "Espadas como labios" ha debido querer decir "Labios como espadas"». Con esta alteración del orden lógico de las palabras, aumenta el efecto connotativo de la imagen. (El artículo aparece citado por José Luis Cano en la introducción a la edición de *Espadas como labios*, *op. cit.*, pp. 22-23.) Cfr., no obstante, otra interpretación del título en nuestro capítulo 2, párrafo segundo.

(65) Por ejemplo: «Bajo la inmensa llama o en el fondo del frío» (*Espadas*, 51, 4). Hubiera parecido más lógico «río»; es posible que «fondo» haya influido sobre aquella palabra, cambiándola en «frío».

(66) Por ejemplo: «Corazón estriado» (*Espadas*, 89, 1). Parece una clara alusión al tejido de fibra estriada que forma el corazón.

(67) Como en «Ninfas o peces ríos y la aurora» (*Espadas*, 54, 2).

foras frecuentísimas (68) o las simetrías y paralelismos (69), las enumeraciones caóticas (70), las constantes hipérboles (71), etc.

Algunas de estas imágenes se relacionan con las técnicas del humor objetivo y el azar objetivo. Los surrealistas —es decir, Breton— no aclararon totalmente el significado de estos dos procedimientos. Para entenderlos hay que distinguir entre la espontaneidad y el azar. Breton dice que las palabras están sujetas «à se grouper selon des affinités particulières, lesquelles ont généralement pour effet de leur faire recréer à chaque instant le monde sur un même modèle» (72). Estas afinidades espontáneas no son fruto del verdadero azar, que tiene carácter aleatorio, sino de la rutina de los mecanismos del pensamiento. El poeta debe unir una realidad objetiva con su representación subjetiva, no condicionada por estos mecanismos. Aparecen así las formas de humor objetivo (como la frase «cadavre exquis»), que también encontramos en Aleixandre (73) y que nos hacen disentir de la opinión de Bodini en el sentido de que no existe ironía ni juegos verbales en Aleixandre (74).

Existen luego una serie de fenómenos que desbordan el plano literario, debidos al determinismo de Breton y a su creencia de que es posible conocer lo necesariamente futuro, que se manifestará en forma de azar. Es lo que el surrealismo llama «azar objetivo». Dentro de este campo caben toda clase de experiencias ocultistas, premoniciones, telepatía, etc. Es «lo maravilloso» que hace su aparición en la vida cotidiana. Entre los vanguardistas españoles, seguramente el

---

(68) Por ejemplo: «Cien fuerzas cien estelas cien latidos» (*Espadas*, 54, 6). Fijémonos en el caso del «beau comme...», que a imitación de Lautréamont recomendara Breton (citado por Yvonne Duplessis: *Op. cit.*, p. 55): «Eres hermosa como..., dichosa como...» (*Espadas*, 59, inicio); aunque debe de tratarse de una coincidencia puramente casual.

(69) *Vid.* los siguientes ejemplos: «Sí sí es verdad es la única verdad / ojos entreabiertos luz nacida» (*Espadas*, 81, 1-2) —en donde cada verso aparece formado por dos miembros simétricos—; «Que no sirve cerrar los ojos y hundir el brazo en el río / que los peces de escamas frágiles no destellan como manos» (*Espadas*, 108, 26-27). Observemos el juego que podríamos representar así:

ojos
peces

brazo
destellan

río
manos

Es decir: por un lado, el paralelismo brazo/manos; por otro, el «quiasmo» de símbolos ojos/río × peces/destellan.

(70) Es el caso de «Peces árboles piedras corazones medallas» (*Espadas*, 72, 25).

(71) Por ejemplo: «Yo me muevo y si giro me busco oh centro oh centro / camino —viajadores del mundo— del futuro existente / más allá de los mares en mis pulsos que laten» (*Espadas*, 72, 27-29).

(72) André Breton: «Point du jour», *op. cit.*, p. 21.

(73) Ejemplos: «Viento de dos metros» (*Espadas*, 111, 16); «Ojo entornado» (*Espadas*, 89, 6); «Y las aguas traspasan mis oídos traslúcidos» (*Espadas*, 103, 13); etc.

(74) *Vid.* Vittorio Bodini: *Op. cit.*, p. 84.

que está más cerca de esta experiencia es Larrea (75). Es discutible, en cambio, que haya que interpretar en este sentido los versos de Aleixandre: «Pido sobre todo no lamentos no salutaciones o visos / que todo pase como debe» (*Espadas*, 102, 41-42).

5. LOS TEMAS. SIGNIFICACION

Espadas como labios gira en torno a una dialéctica clásica: el amor y la muerte, el deseo y el sueño, el labio y la espada. Son éstas las ideas que el libro va repitiendo, disfrazado bajo imágenes y metáforas, series paralelas obsesivas: saliva y metal, piedra caliente y pecho que duerme, amor y puñal, luz y sombra, palabra y silencio; un conjunto de palabras-clave jalonan todo el libro: mar, horizonte, barco, labio, risa, ojo, etc. Pero ¿cuál es la concepción de los surrealistas del deseo y de la muerte? ¿Concuerda con la de Aleixandre?

Breton cuenta que las primeras investigaciones del surrealismo le llevaron «a un territorio en el que imperaba el deseo» (76), y Paz precisa que «al mundo de "robots" de la sociedad contemporánea, el surrealismo opone los fantasmas del deseo, dispuestos siempre a encarnar en un rostro de mujer» (77). Pero la visión de la muerte en Aleixandre, en cambio, como negación del amor, difiere de la que tienen los surrealistas, que la consideran como una provocación frente a la existencia, o como un problema (opción del suicidio), consecuencia de las experiencias extremas de la práctica de técnicas, como la escritura automática y la búsqueda de la locura.

La función de los símbolos-clave, por otra parte, es primordialmente la de comunicar sentimientos (78), «colocando nombres neutrales en contextos desconcertantes» (79), aunque los motivos obsesivos permanecen. Así «el mar simboliza el mundo psicológico total del poeta, y los barcos son las actividades racionales e irracionales que concurren en él. La noción de hueco o cavidad es una forma de subjetividad que se desploma hacia adentro (...). Aparte de estos símbolos, el significado está determinado también mediante la técnica

---

(75) *Vid.* el prólogo del autor en Juan Larrea: *Versión celeste, op. cit.*, pp. 44-45, en donde casi atribuye valor profético a sus poemas.

(76) André Breton: «El surrealismo en sus obras vivas», en *Manifiestos..., op. cit.*, p. 332.

(77) Octavio Paz: *Las peras del olmo*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1970, p. 136.

(78) Jaime Gil de Biedma hace una interesante observación al respecto en su prólogo a T. S. Eliot: *Función de la poesía y función de la crítica*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1968, página 19: «La poesía surrealista —dice— es, efectivamente, comunicación porque se limita a expresar estados anímicos en magma que, si bien poseen signo afectivo, no han llegado todavía a constituirse en realidades objetivas y concretas, poseedoras de sentido por sí mismas». Este «magma» equivale a lo que el mismo Aleixandre denomina «plasma» en el prólogo a su *Pasión de la tierra* (Adonais, Madrid, 1966).

(79) Paul Ilie: *Op. cit.*, p. 74.

de convertir términos distintos en sinónimos. Relaciones tales como "tristeza o un hueco", y "un pozo o amor" establecen una identidad semántica entre conceptos dispares. Este uso de *o* es frecuente en Aleixandre, con el resultado de que ciertos poemas pueden servir como glosarios de sinónimos, que ayudan a deducir el significado de otros poemas oscuros» (80).

De este largo párrafo de Ilie se desprende claramente la actividad consciente de Aleixandre al escribir sus poemas. Hay, en efecto, una coherencia que se respira a lo largo de todo el libro, y ello no afecta al papel importantísimo que ha tenido la intuición al ir desarrollando sin cesar aquellas puras asociaciones ideológicas. Seguramente que un estudio desde el punto de vista del psicoanálisis podría ofrecernos muchos datos para interpretar esta simbología, evitando que la fórmula tal vez demasiado simple de Ilie nos diera pobres resultados.

Finalmente señalaremos algunos aspectos que no han sido abordados todavía. Observamos en este libro, decididamente vanguardista, algunas alusiones que se vinculan claramente a la tradición poética española. Versos como «... miradas mías que van a dar en la mar» (*Espadas*, 71, 7), o bien «Bajo carmín tus labios suspirando» (*Espadas*, 92, 8), contrastan con la agresividad que se manifiesta a veces y que parece una manifestación de vinculación a la más extrema vanguardia: «Estas cabecitas de niño que trituro» (*Espadas*, 46, 9); «Mientras rubrico mi protesta convirtiéndome en estiércol» (*Espadas*, 105, 44); «... sirenas vírgenes / que ensartan en sus dedos las gargantas» (*Espadas*, 50, 6-7). Son versos que parecen dadaístas. El poema «Donde ni una gota de tristeza es pecado», con su complicación tipográfica final, pudiera ser considerado influenciado por el cubismo literario. Todo esto son manifestaciones concretas —como también el prosaísmo de algunos versos (81)— de la originalidad de *Espadas como labios* y —¿por qué no?— del individualismo de la vanguardia española, de sus ambiguos objetivos. Aleixandre aprovecha las posibilidades expresivas que la vanguardia le ofrece —y especialmente el surrealismo—, lo cual no le compromete, por supuesto, a ninguna clase de militancia artística.

ALBERT ROSSICH

Plaza Pompeu Fabra, 10
GERONA

---

(80) *Idem, íd.*, p. 75.

(81) Por ejemplo, incisos del tipo «Que ya es decir» (*Espadas*, 112, 46); «No sé quién era aquel que lo decía» (*Espadas*, 51, 2).

«SOMBRA DEL PARAISO», AYER Y HOY

Al terminar la guerra civil en 1939, de los nueve grandes poetas del primer tercio de nuestro siglo sólo quedaban en vida seis (muertos Unamuno, Antonio Machado y García Lorca) y sólo permanecía en tierra española uno: Aleixandre (exiliados Juan Ramón Jiménez, Salinas, Guillén, Alberti y Cernuda).

Vicente Aleixandre había publicado antes de la guerra cuatro libros y tenía escrito, aunque no lo publicase hasta 1950, el quinto, titulado *Mundo a solas.* En 1944, el mismo año de *Hijos de la ira,* sale a luz *Sombra del paraíso.* Ambas obras, la de Dámaso Alonso y la de Aleixandre, fueron recibidas por numerosos poetas jóvenes como ejemplos orientadores de lo que en poesía podía hacerse dentro de España. Desde fuera tardarían en llegar y difundirse *Poeta en Nueva York,* de Lorca; la segunda edición de *La realidad y el deseo* y *Las nubes,* de Cernuda, y la tercera edición del *Cántico,* de Guillén, por citar sólo libros publicados muy poco antes o muy poco después de los de Alonso y Aleixandre.

No he de referirme aquí a *Hijos de la ira,* donde se quiso ver, entonces y más tarde, una poesía más comprometida con las aciagas circunstancias de la posguerra española y de la guerra mundial que la poesía de *Sombra del paraíso.* Mi intención no es comparar los libros simultáneos de Alonso y de Aleixandre —revulsivo aquél, lenitivo éste—, sino describir *Sombra del paraíso,* leído desde entonces hasta hoy repetidas veces, a la luz abierta entre ayer y hoy.

Sombra del paraíso es un libro escrito de septiembre de 1939 a noviembre de 1943. Libro en el sentido fuerte de la palabra: no una mera colección de poemas, sino una obra en la que las partes se ordenan según cierto propósito constructivo que las dispone en función de una unidad. Esta unidad la anuncia ya el título: *sombra* quiere decir «apariencia» o «semejanza», pero con la inevitable connotación de «oscuridad»; *paraíso* es un ámbito de perfección, ajeno a la caída. Principio, medio y fin del libro aparecen tan claramente que la grafía misma llama la atención sobre ellos: «El poeta», «Mensaje» y «No

basta» son tres poemas que, a diferencia de los otros, se imprimen en bastardilla en las primeras ediciones y encuentran su lugar respectivo al frente del volumen, entre las partes tercera y cuarta y al final de la sexta y última (1).

Aunque, según Archibald MacLeish, un poema no haya de significar, sino *ser*, el intérprete debe intentar reconocer en el ser la significación, no para reducir aquél a ésta, sino para compenetrarse mejor con aquél y enriquecer intelectivamente el conocimiento imaginativo y emocional que la poesía entrega.

En el primero de esos tres poemas que podríamos llamar articulatorios, titulado «El poeta», la voz emisora dirige a éste, su destinatario, el libro que a sus manos envía «con ademán de selva» (con la primigenia vitalidad de la naturaleza), pero «donde de repente una gota fresquísima de rocío brilla sobre una rosa», donde late, pues, en un ámbito matinal, lo más delicado sobre lo más transitorio, y en el cual el deseo y la tristeza, el cansancio y la oscuridad aparecen también sobre el fondo vespertino de un mundo que agoniza. Reconocido el reino del poeta como reino de amor y de dolor, y habiendo contrastado con el afán y el desgaste del hombre la luz permanente y el aliento perenne del poeta identificado con el cosmos, lo que inicialmente era el envío del libro concluye en una exhortación a su repudio, como si el tradicional tópico de modestia de prólogos y dedicatorias se transformase en un llamamiento a la verdad natural: *Sí, poeta; arroja este libro que pretende encerrar en sus páginas un destello del sol, / y mira la luz cara a cara.* Más que dedicar su libro a los poetas, el autor parece dirigirlo a un lector que, si ha de comprenderlo, necesita ser hombre auténtico dotado de poder creativo; pero ya desde el umbral quiere hacerle sentir a este lector-poeta que para posesionarse de la fuerza de la vida es menester pasar más allá de la palabra y comulgar real e inmediatamente con la naturaleza, pues no otro sentido que el de esa comunión sugieren los versos últimos en que el cuerpo del hombre se estira desde los pies remotísimos hasta las manos alzadas a la luna, la cabeza en la roca y la cabellera en los astros, cubriendo la extensión del orbe en un abrazo fundente.

Mediado el volumen, el segundo poema articulatorio, «Mensaje», encamina la voz a un receptor plural: *Amigos, no preguntéis a la gozosa mañana / por qué el sol intangible da su fuerza a los hom-*

---

(1) En la segunda edición (Buenos Aires, Losada, 1947), que tengo a la vista, los poemas aludidos aparecen en bastardilla. No ocurre así, en cambio, en la edición tomada aquí como base para todas las citas: Vicente Aleixandre: *Sombra del paraíso*, Ed., introducción y notas de Leopoldo de Luis, Madrid, Castalia, 1976 («Clásicos Castalia», vol. 71).

bres. / Bebed su claro don. Parecen desarrollarse aquí los versos últimos del poema introductorio, invitando a los hombres todos a no inquirir razones, a gozar de lo dado, a abrir los sentidos al esplendor del sol, a la belleza del mar, del amor, de la vida y del deseo: amor, «cósmico afán del hombre». Y, de nuevo, la exhortación a rechazar lo que no sea plenitud directamente vivida: *¡Ah! Amigos, arrojad lejos, sin mirar, los artefactos tristes, / tristes ropas, palabras, palos ciegos, metales, / y desnudos de majestad y pureza frente al grito del mundo, / lanzad el cuerpo al abismo de la mar, de la luz, de la dicha inviolada, / mientras el universo, ascua pura y final, se consume.* Lo desechado incluye materias inanimadas que se interponen entre la desnudez de la criatura y la creación (artefactos, ropas, metales), pero también mediaciones de la conciencia que puedan ser vehículos de engaño: las palabras (en el sentido hamletiano de «palabras, palabras, palabras») y esos «palos ciegos» que, en eficaz sinestesia, sugieren la madera sin savia (troncos desecados), la fuerza bruta (golpes) y la arbitrariedad (palos de ciego). Esta invitación dionisíaca a sumergirse en la dicha terrena coincide con la exhortación inicial al poeta, pero se pronuncia con menor distancia contemplativa, con mayor temperatura erótica y con un urgente arrebato que hermana el deleite de la unión a la conciencia de la destrucción.

Finalmente, el poema epilogal, «No basta», marca la última estación, ya no serenamente animosa como la primera, ni arrebatadamente resuelta como la intermedia, sino adversativa, nostálgica y dolorida. *Pero no basta, no, no basta,* empieza el poema, oponiéndose a lo exaltado en los dos anteriores y en la mayoría de los poemas que componen el libro. No bastan la luz, ni el calor del sol, ni el misterio de una mirada, ni los bosques, ni el mar. En medio de la vida, el sujeto tuvo una iluminación: no era la de la tristeza del mundo (espacio del vivir humano), compensada por la «inmensa alegría invasora del universo» (espacio de la naturaleza total). La revelación fue una frente divina, arrugada y sombría, que al resplandor de un relámpago mostraba unos ojos cargados de infinita pesadumbre. La desaparición de esa imagen dejó el cielo vacío. Al perder la visión de la frente divina y sus inmensos ojos bienhechores, donde el mundo alzado quería entero copiarse, el sujeto cayó sobre la tierra sollozando, sintiendo la insuficiencia del mar, de los bosques, de la mirada humana, del amor y del mundo: *Madre, madre, sobre tu seno hermoso / echado tiernamente, déjame así decirte / mi secreto, mira mi lágrima / besarte; madre que todavía me sustentas, / madre cuya profunda sabiduría me sostiene ofrecido.*

Con esta figuración de Dios, antropomórfica, el panteísmo expresado en los dos poemas articulatorios anteriores hace quiebra en este tercero: la criatura experimenta la necesidad de un Dios personal a través de una visión milagrosa y a través de una nostalgia dejada por ella. Nostalgia que hace que no baste la fusión con la naturaleza, esa integración pánica exaltada tantas veces. Y la causa de este sentimiento de insuficiencia no parece ser tanto la querencia tradicional hacia el Dios cristiano cuanto la comprobación íntima de que fundirse con la naturaleza, disolverse en ella, implica un proceso de repetición eterna —de eterno retorno— en el que la conciencia individual nunca podría librarse de su experiencia de la finitud, de su temor a la muerte (2).

El marco sustentador de *Sombra del paraíso* aparece, según lo considerado, como un itinerario en tres momentos: 1) exhortación al lector-poeta a aunarse con la naturaleza; 2) nueva exhortación a los hombres a sumergirse en la dicha del universo mientras éste ardiendo de amor se consume, y 3) acogimiento del hombre a la tierra para en ella consolarse de la ausencia de un Dios personal entrevisto y desde ella soñar la promesa de Dios. El momento primero y el intermedio se producen en un tono jubiloso, de himno; el último, emite su reconocimiento en son de elegía. Sin este lamento final, que por su posición de despedida queda resonando en nosotros, *Sombra del paraíso* parecería un libro neopagano; con ese lamento ha de verse también el substrato religioso que comporta. El cántico al gozo de la inmanencia —fusión del uno en el todo— desemboca en la queja por la falta de una trascendencia posible: salvación de la criatura por un creador, de quien ella sea imagen. De este duelo entrañado en la palabra paradisíaca de Aleixandre, tanto como de la vía purgativa exclamada por Dámaso Alonso en su diario íntimo *Hijos de la ira*, pudo derivar fácilmente en la España de los años cuarenta una poesía de inclinación religiosa inspirada en el dolor por la ausencia de Dios y en el ansia de hallarlo. En 1970, Félix Grande se resistía a creer que una concepción panteísta del mundo hubiera podido influir en la conciencia de la España de posguerra, penetrada de existencialismo; pero Eugenio de Nora, Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, entre otros, precisaron en fechas anteriores el efecto de *Sombra del paraíso* como un huracanado viento de autenticidad y un

---

(2) «El hombre que se coloca en el horizonte histórico tendría derecho a ver en la concepción tradicional de los arquetipos y de la repetición una reintegración extraviada de la historia (de la "libertad" y de la "novedad") en la naturaleza (en la cual todo se repite)» (Mircea Eliade: *El mito del eterno retorno*, Trad. de Ricardo Anaya, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 142).

aflorar de la emoción directamente humana, según recuerda Víctor de la Concha (3). Y para mí es obviamente perceptible el eco de este libro de Aleixandre en algunos de los mejores que por ese tiempo se publicaron: *El corazón y la tierra* (1946), de Rafael Morales; *Cantos al destino* (1945), de Eugenio Nora; *Sobre la tierra* (1945), de Vicente Gaos; *Primavera de la muerte* (1946), de Carlos Bousoño, o *Los muertos* (1947), de José Luis Hidalgo.

Recordemos las tres partes primeras de *Sombra del paraíso,* situadas entre la primera y la segunda exhortación a abrazarse con la naturaleza.

La parte primera comienza con el poema «Criaturas en la aurora» y termina con el titulado «Poderío de la noche». La segunda empieza con «Diosa» y concluye con «Los besos». La tercera se inicia con «Primavera en la tierra» y acaba en «Muerte en el paraíso». De estos simples hechos de colocación puede deducirse que las tres partes ofrecen un principio claro y un final oscuro: clara es la aurora (del día y de la creación) que con su luz perfila, pero oscura la noche que borra los perfiles; clara la diosa que con su grandeza diferente aleja, pero oscuros, luminosamente oscuros, los besos que alían a los amantes en una mortal absorción de la vida; clara es la recordada primavera (del año y de la humana existencia) que con su alegría anima y potencia a las criaturas, pero oscura la muerte que como solitario cielo nocturno pone fin al beso y al abrazo del cuerpo amado que se soñó poseer. En «Criaturas de la aurora» se lee: *El placer no tomaba el temeroso nombre de placer, / ni el turbio espesor de los bosques hendidos, / sino la embriagadora nitidez de la cañadas abiertas / donde la luz se desliza con sencillez de pájaro.* Y en «Muerte en el paraíso»: *Sólo un sueño de vida sentí contra los labios / ya ponientes, un sueño de luz crepitante, / un amor que, aún caliente, / en mi boca abrasaba mi sed, sin darme vida.*

Como poeta de linaje romántico, Aleixandre no canta el paraíso desde la posesión sino desde la pérdida, no la belleza del cuerpo o de los elementos por sí sola sino tocada de alma, no el placer sino el deseo. Por eso, en las tres partes de esta primera mitad del libro, y aun en cada poema, la expansión luminosa y la contracción sombría se alternan o se combinan de diversos modos.

En la parte primera, al idílico «Criaturas en la aurora» sigue el poema «Destino trágico», en el que un mar, momentáneamente sentido como dormido tigre, fascina de pronto con su oscuridad y su

(3) Víctor G. de la Concha: *La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1973, pp. 300-304 («El Soto», vol. 22).

magia al contemplador, atrayéndolo al fondo poblado de ruiseñores que con sus trinos celebran la incorporación del hombre a la total unidad. En «Sierpe de amor», la serpiente —máscara del amante— se arrastra para besar a la indiferente hermosa con un beso de vida y muerte, de aire y sangre. La visión placentera de «El río» (un río extático fluyendo en un continente «que rompió con la tierra») se experimenta desde una llanura esteparia. En «Nacimiento del amor» se desatan *gozos / de amor, de luz, de plenitud, de espuma,* pero trátase de un amor nacido «ya en otoño». Y otra figuración, con vestigios cristianos y miltonianos, y destellos de aquel paradigma del Satán ardiente y triste tan caro a la agonía romántica, aparece en el poema «Arcángel de las tinieblas»: imagen de pesadilla maldecida desde la insomne soledad y el «mundo apagado» que insta a recrear la utopía paradisíaca. «Poderío de la noche» viene, en fin, a contrastar la jubilosa visión retrospectiva de «Criaturas en la aurora» con la circunspectiva de un presente anochecer en el que el ala del cielo y el ala del mar van cerrándose poco a poco sobre la soledad. Aunque dentro de este vacío se abre la memoria de la juventud en los días remotos en que «el amor se confundía con la pujanza de la naturaleza radiante», el sujeto percibe en torno suyo una noche «cóncava y desligada», la noche del tiempo *que pliega / lentamente sus silenciosas capas de ceniza.*

Al pasar a la parte segunda se advierte que las realidades amorosas, descritas o evocadas, aparecen transferidas a lo que pudiera llamarse su idea platónica, a un dechado perfecto, anterior a aquellas circunstancias que, concretándolas, amenazaran sujetar esas realidades a la desfiguración de lo accidental. Casi todos los poemas, lacónicos y definidores, ostentan en su título el artículo determinativo que eleva a arquetipo lo nombrado: «La verdad», «El desnudo», «La rosa», etc., y es frecuente que los últimos versos denoten esa esencialidad platónica: *menuda rosa pálida / que en esta mano finges / tu imagen en la tierra* («La rosa»).

En la parte tercera todo se halla referido a la niñez, la juventud y el amor. Es la culminación del entusiasmo paradisial, extraído del recuerdo quintaesenciado de la propia vida y de la visualización del deseo; pero en ningún poema está ausente el plano de oscuridad que señale el contraste. El poema inicial, «Primavera en la tierra», nos lleva a Hölderlin, precursor de los románticos alemanes. Su comienzo *(Vosotros fuisteis, / espíritus de un alto cielo, / poderes benévolos que presidísteis mi vida, / iluminando mi frente en los feraces días de la alegría juvenil)* no creo tenga nada que ver (contra

lo insinuado por Leopoldo de Luis) con familiares o compañeros de generación de Aleixandre; en cambio, está muy cerca de la «Canción al destino de Hiperion»: *Vosotros paseáis allí arriba, en la luz, / por leve suelo, genios celestiales; / luminosos aires divinos / ligeramente os rozan.* Y los versos de la estrofa penúltima del mismo poema *(miro los cielos de plomo pesaroso / y diviso los hierros de las torres que elevaron los hombres / como espectros de todos los deseos efímeros)* dudo mucho que aludan a las cárceles de la España de posguerra (contra lo sugerido por el mismo crítico) (4); más probable es que provengan de Hölderlin: *¡Ay de mí! ¿Dónde buscar / durante el invierno las flores, / dónde el fulgor del sol / y las sombras del suelo? / Están los muros en pie / mudos y fríos, en el viento / rechinan las veletas* («Mitad de la vida»), pues no en balde dice Aleixandre que esos hierros de las torres son «como espectros de todos los deseos efímeros» (5). Más importante que estos posibles ecos singulares es la semejanza entre Hölderlin y Aleixandre en esa actitud que consiste en mirar hacia un orbe puro desde un mundo minado de cansancio y hastío. Aquel orbe era para Hölderlin la Grecia antigua, que hizo real en el pasado la hermosura de la juventud y del amor; para Aleixandre son la juventud y el amor en la vida de la humanidad y en la propia vida personal.

Si «Primavera en la tierra» evoca la juventud, «Casi me amabas» demanda amor a una Venus eterna hecha de espuma y de luz, concluyendo con la imagen de la luna instantánea, símbolo en este libro de la comunión en la dicha. En «Los poetas» se nombra a unos *ángeles desterrados / de su celeste origen,* que *en la tierra dormían / su paraíso excelso.* «Luna del paraíso» e «Hijo del sol», los poemas que siguen, descubren el simbolismo de ambas luminarias en esta obra: la luna sería la beatitud de los sentidos concordes con el alma; el sol, el deseo de la carne alzada a espíritu que clama por lo absoluto. Sigue después «Como serpiente», poema en el que la figura del reptil asume el significado de un ser hondamente sombrío en

---

(4) Leopoldo de Luis, en su «Introducción» a la edición citada de *Sombra del paraíso* da a entender que los primeros versos del poema «Primavera en la tierra», escrito en el sombrío otoño de 1939, pueden referirse nostálgicamente al ámbito de la Generación del 27 «formada en un espíritu exultante» (p. 32), y sobre los versos de la penúltima estrofa del mismo poema dice: «Creo posible un mayor acercamiento a lo real, una nieve y un plomo alusivos a hechos concretos, unos hierros tangibles y privadores de libertad, y unos deseos que fueron efímeros precisamente como consecuencia de todo ello» *(ibidem).*

(5) Cito por: «Hölderlin», *Cruz y Raya* núm. 52, noviembre de 1935 (traducción de Hans Gebser y Luis Cernuda, notas de Luis Cernuda), reproducido en *Cruz y Raya. Antología,* prólogo y selección de José Bergamín, Madrid, Ediciones Turner, 1974, pp. 368-398. Lo citado se encuentra en pp. 389 («Canción al destino de Hiperion») y 398 («Mitad de la vida»; aquí aparece, por error, «restallan las banderas» en lugar de «rechinan las veletas», que es lo correcto).

un paisaje de terrible sequedad: acaso la serpiente, después de haber sido emblema del amante en poema anterior, adopta en éste la función de alegoría de un mal que la naturaleza misma —no la conducta de los hombres— encierra como parte arbitrariamente dañina de su todo. Insistiendo en la penetración en la naturaleza a través de la niñez, la juventud y el amor, el poeta entrega en «Mar del paraíso» la definición del mar: «expresión de un amor que no acaba», y dice lo que el mar fue para el niño: sensación inmediata de un amor lleno de promesas, «rosa del mundo ardiente» que, con la tierra, con la luz y las nubes, componía el acorde vital de la criatura con el cosmos. «Plenitud del amor» retorna al ser amado, visto en su corporeidad, siempre agigantada, con esa dimensión miguelangelesca que preside el libro entero; dimensión, y calidad también, ya que las figuras de Aleixandre podrían describirse con las palabras con que Erwin Panofsky describe las de Michelangelo: «sus movimiento parecen sofocados desde el principio o paralizados antes de completarse, y sus mayores contorsiones y tensiones musculares nunca se traducen en acción efectiva, ni en locomoción, aunque de otro lado el reposo absoluto se halle tan ausente del mundo de Michelangelo como la acción acabada» (6). Pero Aleixandre es romántico, y la movilidad potencial de sus figuras se carga de patetismo, de proyección sufriente. Por eso en «Los dormidos» increpa a los que no responden a la nocturna belleza delirante, y en «Muerte en el paraíso» refuerza esa increpación dedicándola al ser amado que tampoco responde, y que deja al amante ante un «muerto azul» bajo la «encendida soledad de la noche».

Es éste el momento en que se inserta el poema «Mensaje», exhortación (según he recordado) a sumergirse en la dicha del universo, pero ahora con marcada conciencia de la consunción.

Las tres partes que forman la segunda mitad de *Sombra del paraíso* se distinguen, en su temática, muy claramente: la cuarta canta los elementos, la quinta el amor, la sexta y última a los otros. Gradación, pues, desde la naturaleza, a través del anhelo erótico, hacia un mundo humano compartido. Trayectoria que responde bien al compás abierto entre la exhortación erótico-patética de «Mensaje» y la elegía final de «No basta».

---

(6) «... their movements seem to be stifled from the start or paralysed before being completed, and their most terrific contortions and muscular tensions never seem to result in effective action, let alone locomotion. Consumate repose, on the other hand, is as absent from Michelangelo's world as achieved action» (Erwin Panofsky: *Studies in Iconography*, New York, Harper Torchbooks, 1967, p. 177).

En la parte cuarta, siete poemas breves bajo el título de «Los inmortales» exaltan los elementos por encima del tiempo, en un extático paraíso anterior a la vida del hombre; y todos los elementos se subliman en luz. La tierra es cielo y brilla; la gracia del mundo inhabitado va flotando entre la luz dorada; el fuego no abrasa, es sólo luz, «luz inocente»; el aire esplende sin memoria de haber habitado un pecho; y el mar, envuelto en luz, late como un «corazón de dios sin muerte». Entre estos poemas se intercala el poema a la palabra: *... Amaba / alguien. Sin antes ni después. Y el verbo / brotó. ¡Palabra sola y pura / por siempre —¡Amor!— en el espacio bello.*

Alzados así los elementos, y el Amor que con su palabra los crea, a una suprema zona luminosa, «sin tiempo», «sin muerte», «sin antes ni después», no muy distinta de la soñada por Juan Ramón Jiménez en *La estación total*, este sueño de eternidad prehumana proyectado por Aleixandre como un miraje ante la insinuada angustia de la consunción deja paso a la parte penúltima del libro (la quinta), donde todos son poemas eróticos de fulgor y de sombra. El paraíso es aquí, ante todo, el cuerpo hermoso contemplado al otro lado de las ondas de un río «como un astro celeste», o sentido como patria verdadera de la que al separarse el cuerpo amante se siente mutilado, en tácita alusión al mito del andrógino. Si la separación del cuerpo suscita un sentimiento de insuficiencia y su recuerdo lejano edifica obstinadas saudades, la ansiedad posesivo-unitiva dibuja otras veces el adorado desnudo como forma fluvial, derramada, espumosa, ígnea, vegetal, todo un mundo en los brazos, o si la indiferencia se interpone, como río helado que *hacia la mar se escurre, / donde nunca el humano beberá con su boca, / aunque un ojo caliente de su hermosura sufra.* Se plantea en esta parte una vez más la tensión creativo-aniquilante con que el autor de *La destrucción o el amor* había sabido siempre parafrasear el afán de absoluto que agita a los amantes. Entre la contemplación distante adoradora y la absorción fundente incorporadora, predominan con todo las imágenes de sufrimiento.

Ningún cambio tan brusco, a lo largo del libro, como el que se produce al entrar en su parte sexta y última. El primer poema, «Padre mío» (familiar, emotivo, dedicado a la hermana), se abre al mundo de las relaciones humanas extraeróticas, de consanguinidad o proximidad. La mayor concreción personal e histórica de «Padre mío» no significa que el poeta abandone la perspectiva visionaria, general a las unidades del libro, pues el padre aparece vinculado a la órbita paradisíaca a través de la infancia del hijo, del pasado auroral de

éste, y es contemplado con las habituales proporciones inmensurables: como una montaña, como un bosque: *Oh padre altísimo, oh tierno padre gigantesco.* Sin embargo, entre esta grandiosidad sagrada se abre vía un modo de expresar el sentimiento menos despegado de la común medida humana. Al principio es una confesión de orfandad; en medio, un reconocimiento de que la antigua protección paterna fue como un engendramiento cotidiano; al final, una imagen de desolación en la que el efecto más nuevo no reside en la entrevisión del cadáver del padre, sino en la contemplación de la tierra misma como cadáver: *Pero yo soy de carne todavía. Y mi vida / es de carne, padre, padre mío. Y aquí estoy, / solo, sobre la tierra quieta, menudo como entonces, sin verte, / derribado sobre los inmensos brazos que horriblemente te imitan.*

Aunque no uno de los mejores poemas del libro, el titulado «Al hombre» posee especial importancia como revelación del panteísmo aleixandrino. La voz poética convoca a recordar, cuando el sol termina y se esfuma el orgullo del hombre que se creyó distinto del barro, la pertenencia de éste a la tierra, con la que es idéntico («barro tú en el barro»): la tierra, «inmensa madre que de ti no es distinta», «totalmente perdura». O sea, al caer la noche, al apagarse la vida, el hombre vuelve a la tierra, y ella, no él, es lo que perdura como un todo: el individuo mortal se sume en la tierra, se reintegra en ella.

A ese poema siguen cuatro de los mejores del volumen. «Adiós a los campos» conjuga armoniosamente el tono elegíaco de la despedida y el arrobo de la integración en el cosmos: la conciencia de la transitoriedad del sujeto y la de la eternidad de la materia donde, en el transcurso terreno, sueña, ama y canta el hombre. «Destino de la carne» constituye el testimonio más explícito de la repetición del mundo en el cansancio y en la invidencia del origen. Su forma misma es circular: en medio se proyecta (como negación) la posibilidad de lograr la verdad luminosa del origen, pero el poema, que se abría con un movimiento descendente de la boca al pecho, se cierra con otro ascendente que del pecho hacia la boca sube, sugiriendo el esfuerzo sucesivo, constante y fatigado de los hombres por alcanzar la luz «bajo los cielos hoscos». Una vuelta al mágico recinto de la infancia expresa «Ciudad del paraíso»: visión de la ciudad-pájaro en cinco aspectos o momentos: la superficie de la ciudad suspendida entre el mar y el cielo; su expansión de dentro afuera: calles, jardines, flores, palmas, islas, en trayectoria centrífuga de la tierra por el aire hacia el mar; la memoria de un pasado en que el niño,

llevado por mano materna, sentía el movimiento, la música y el fulgor del instante; la impresión de la ciudad como sueño de un dios; y su final transfiguración en ciudad etérea, volando por el cielo con sus alas abiertas. «Hijos de los campos», en fin, parece trasponer por única vez al paraíso un motivo laboral. Los agricultores en este himno son como hijos y continuadores de la tierra misma, fieles a ella y en inmediato contacto con ella. Para nada se alude a la pobreza ni al sudor (como poco antes hacía Miguel Hernández): los campesinos tienen aquí una relación casi erótica con la naturaleza: arañando con su arado la tierra «amorosa», reciben del sol ese diario beso madurador que los hace *oscuros y dulces / como la tierra misma.*

Un madrigal metafísico a una niña, una invocación al cielo de la mañana desde el medio del camino de la vida y una promesa repetida de adhesión a la energía recreadora completan el libro, cuyo poema final, «No basta», da expresión, según hemos recordado, a la nostalgia de un Dios trascendente.

Vista en conjunto, la parte última, aunque mantenga los motivos cardinales del paraíso, pone de relieve valores nuevos: la proximidad entre los hombres y la nostalgia de Dios. Después de *Sombra del paraíso* seguiría Aleixandre el camino de la proximidad humana en sus libros *Historia del corazón* y *En un vasto dominio* (7), pero poemas como «Destino de la carne» y sobre todo «No basta», *bastan* para comprender la modulación no sólo idílica, sino elegíaca de *Sombra del paraíso:* el amor unitario en la naturaleza elemental —centro temático de la obra— se descubre así como una liberación en lo espontáneo, al otro extremo del vacío señalado por la ausencia de un Dios personal; y entre ambos extremos (erótico-estético aquél y religioso éste) aflora, sin cobrar aún desarrollo, la solución ética, social e histórica: entre la inmanencia cósmica y la trascendencia divina, la intertrascendencia humana. En el tiempo de su aparición se notaron sobre todo los extremos; hoy podemos percibir entre el gozo paradisíaco y la oquedad divinal, de una manera más nítida, el comienzo de la vía intermedia y, con ello, el carácter céntrico o crucial de *Sombra del paraíso* en la producción de Aleixandre; carácter que Darío Puccini ha designado certeramente como «una búsqueda —y una historia— punteada de renuncias, fracasos y quiebras (de donde el tono elegíaco dominante)» (8).

---

(7) José Olivio Jiménez ha estudiado admirablemente ese proceso de desenvolvimiento a través de los dos libros citados y de *Poemas de la consumación*, en *Cinco poemas del tiempo*, Madrid, Insula, 1972, cap. I, «Vicente Aleixandre en tres tiempos», pp. 43-122.

(8) Darío Puccini: *La parola poetica di Vicente Aleixandre*, Roma, M. Bulzoni, 1971, página 101.

Desconfié antes de ciertas interpretaciones de Leopoldo de Luis que tendían a destacar en *Sombra del paraíso* alusiones a las circunstancias en que España se hallaba durante los años siguientes a la guerra civil. Si por alusión se entiende ahí referencia transparente a una realidad histórico-social, en *Sombra del paraíso* (por muy egocéntrico que ello parezca) no hay ninguna alusión ni menos reflejo explícito. Pero todo artista consciente, aunque renuncie a ese tipo de alusiones o reflejos, no puede menos de revelar en su obra una actitud frente al mundo que inevitablemente implica los efectos sobre él ejercidos por la realidad histórico-social en cuyo ámbito vive. Más preciso sería llamar síntoma a esta otra especie de reflejo indirecto. Y valor sintomático no le falta a *Sombra del paraíso.* Vicente Aleixandre, alejado en esos años de sus mejores compañeros en poesía, habitante de una ciudad y una patria en ruinas, consciente de la mordaza impuesta por los vencedores, observador de todo un mundo enzarzado en la más devastadora guerra nunca padecida, aislado en ese exilio interior que a los supervivientes de la República les estaba destinado, expresa en *Sombra del paraíso* el conflicto entre el movimiento íntimo y la inmovilidad externa, entre el deseo de unión y el hecho de la separación; conflicto que se traduce en una nota jamás tan acentuada en su obra como aquí: la ilimitación. El separado pugna por borrar los límites que impiden su fusión con lo otro: aleja, prolonga, dilata, ahonda, magnifica, enaltece, sublima todo en su imaginación. O representa su objeto por modo absoluto, o el objeto mismo representado es absoluto.

En el modelo temático del libro, según he intentado describirlo, hallamos las siguientes correlaciones. El sujeto anhela la fusión de su yo con aquello que, aparencialmente al menos, no es su yo. Ese anhelo se manifiesta a través de todos los temas. La aurora cósmica o edad de oro denuncia indirecta o directamente un mundo humano todo oscuridad y escorias. La niñez y juventud perdidas remiten a un presente de postración y caducidad; el imaginado cumplimiento del amor pone al descubierto la soledad impotente; las ideas platónicas asumen la perfecta realidad de lo que en la tierra es sólo sombra pasajera; al quintaesenciarse en luz, los elementos alzan el universo a espíritu sin fatiga ni muerte; el paisaje tropical, colmado y esplendoroso, que asoma en tantas estrofas y poemas, sitúa a la criatura fuera de la pobreza de otros ámbitos; y en el acercamiento al prójimo y en el lamento por el Dios salvador no confirmado, se delata el desamparo del hombre. Evasión, sí, pero dicho con el título que Aleixandre pensó poner a su libro *Pasión de la tierra,* «evasión

hacia el fondo»: no, como entonces, hacia el fondo del subconsciente, sino hacia el fondo de la verdad que palpita más lejos, más atrás y más arriba del abatido mundo de las tristes ropas y los artefactos tristes.

Pero esa ilimitación, ese afán de infinitud que distingue el modelo temático, caracteriza también el modelo formal del *Sombra del paraíso.* Carlos Bousoño analizó el estilo poético de Vicente Aleixandre con tan minucioso esmero que apenas puede añadirse algún rasgo a los por él estudiados (9). Pero creo conveniente advertir que todas esas características poseen el mismo significado último: la ilimitación. Las visiones e imágenes visionarias continuadas que, según Bousoño, forman la mayoría de estos poemas representan una ruptura de los límites de la realidad: las figuras son titánicas, las proporciones «inmensas», el objeto (el cuerpo amado, por ejemplo) se proyecta a una distancia que hay que abolir, las imágenes se mueven impelidas por una apetencia de plenitud y totalidad que hace que sus aspectos se fusionen en complejísimas sinestesias. *¡Todo es hermoso y grande! El mundo está sin límites,* dice un verso de «Adiós a los campos» que podría definir el ideal visionario del poeta; y ya me he referido a la calidad miguelangelesca de las figuras en su magnitud y en su ademán de movimiento inmóvil. El versículo, que, como Bousoño dice, tan delicadamente se adapta a la expresión del anhelo, la ondulación, la serenidad y la grandiosidad, no es sino el resultado rítmico de la ilimitación, del movimiento que aspira al sinfín aunque haya de resignarse a acabar. En el orden sintáctico, la plurifurcación de una misma función enunciativa en varias frases que reiteran insistentemente su núcleo semántico, traduce la pulsión del oleaje, el proceso de un comenzar y recomenzar que tarda en resolverse. Igual efecto de prolongación de un dinamismo estorbado poseen la sinonimia de verbos, nombres y adjetivos; el significado indiferenciador de la conjunción «o»; las repetidas negaciones con valor a menudo afirmativo, que mantienen la conciencia a la espera —una y otra vez diferida— de la imagen justa o de la comparación exacta; y la colocación a final de verso o estrofa del verbo en forma personal o en gerundio arrastrado, pues así la frase sólo tardíamente finaliza. Por otra parte, el uso y abuso de los superlativos absolutos y la frecuencia del artículo determinativo, que hace del nombre una categoría genérica, transforman lo concreto en abstracto y, al despojarlo de conexiones e indeterminaciones, lo colocan en la cumbre

(9) En su ya clásico libro *La poesía de Vicente Aleixandre,* Madrid, Gredos, 1956, 2.ª edición, 1968.

de su significado, no por un empeño de precisión ideal (como en la poesía pura), sino por un ansia de suprema altitud, vencedora de límites. Las anáforas y los comienzos tanteantes constituyen otra prueba de ese dilatado proceso incoativo (comenzar y recomenzar) antes aludido: las olas se mueven prisioneras de su ímpetu y van reformándose y conformándose hasta que vienen a expirar sobre la arena. Lo mismo pudiera predicarse de otros rasgos que Bousoño no registra, como el apóstrofe (cuando el sujeto invoca a otro sujeto que, al no responderle, alarga el llamamiento) y como las exclamaciones (prolongación interjectiva de la emoción). Todo ello retórica, sí, pero en el sentido de esfuerzo verbal del hombre por convencer a otro de que le escuche y, si es posible, le responda, es decir, le ame.

Toda esta ilimitación hace de *Sombra del paraíso* un himno hipnótico: poesía sagrada versicular que remontándose sobre la tristeza del tiempo dilata sus palabras, frases, estrofas y unidades poemáticas en la atmósfera imaginaria del sueño. Como ejemplo de lo dicho pudiera recomendarse la lectura de uno de los más bellos poemas del libro, «Ciudad del paraíso», donde se encuentran todos los mencionados temas y formas de la ilimitación. Ilimitación nunca tan sintomática ni tan oportunamente ennoblecedora como en los años de estrechez y miseria en que se escribió *Sombra del paraíso.* Porque —podríamos decir parafraseando a Schiller (10)— si es cierto que la poesía idílica dirige la contemplación hacia atrás y habla más al corazón que a la mente, no menos cierto resulta que es ella quien puede ofrecer más suave alivio, más hospitalario refugio al ánimo condolido.

GONZALO SOBEJANO

340 South 17 Street
PHILADELPHIA, Pa. 19103
(USA)

---

(10) Refiriéndose a los idilios pastorales, escribe el poeta alemán: «Weil sier nur durch Aufhebung aller Kunst und nur durch Vereinfachung der menschlichen Natur ihren Zweck ausführen, so haben sie bei dem höchsten Gehalt für das *Herz* allzuwenig für *den Geist,* und ihr einförmiger Kreis ist zu schnell geendigt. Wir können sie daher nur lieben und aufsuchen, wenn wir der Ruhe bedürftig sind, nicht wenn unsere Kräfte nach Bewegung und Tätigkeit streben. Sie können nur dem kranken Gemüts *Heilung,* dem gesunden keine *Nahrung* geben; sie können nicht beleben, nur besänftigen» (Friedrich Schiller: *Uber naive und sentimentalische Dichtung* [1795], Stuttgart, Reclam, 1952, p. 78).

«AMBITO» (1928): RAZONES DE UNA CONTINUIDAD

La obra de Vicente Aleixandre tiene, entre otras características demostrativas de su grandeza, la de ser inagotable para el lector y el crítico. Mucho se ha escrito sobre ella, y puede decirse que las grandes líneas de su intelección están ya trazadas, gracias a Carlos Bousoño; pero siempre quedará en la poesía de Aleixandre algo que destacar, algo en que profundizar, porque la lectura de un gran poeta nunca puede darse por terminada.

Desde ese punto de vista quiero proponer aquí una relectura del primer libro de Aleixandre, *Ambito,* aparecido en 1928. Una obra que no ha recibido la atención que merece por parte de la crítica, lo cual se debe, en mi opinión, no a que se trate de una obra primeriza (su autor tiene treinta años en el momento de publicarla), sino a que es en cierto modo inclasificable dentro de los esquemas en los que se inserta la producción poética de la generación llamada del 27, tomada en conjunto. La tradición y la metodología académicas, al lado de sus enormes ventajas y logros (el principal de ellos es proporcionar visiones de conjunto de los fenómenos literarios), pierde algo de su eficacia ante las obras singulares, que se resisten a ser introducidas en los compartimientos válidos desde un punto de vista estadístico, y a ser explicadas por referencia a los parámetros obtenidos por legítima inducción científica. Quedan así en la sombra los autores que no han seguido la tónica de su tiempo (tanto los retrasados como los precursores) y, para el caso de un autor codificado, aquellas obras que no encajan en la evolución «típica» que sobre él se proyecta. Por esta última razón ha quedado *Ambito* como alma de Garibay dentro de la producción poética de la generación (término que utilizo como moneda corriente y no sin reservas que no viene al caso exponer aquí) que solemos llamar del 27.

En efecto, hasta que la politización marca a esta «generación» (y si hay una piedra de toque para probar la ineficacia del término, es ésta) se admite que ha pasado por dos etapas anteriores: primera, herencia del ultraísmo y poesía pura; segunda, recepción del super-

realismo. Tomemos, pues, la obra de Aleixandre anterior a la guerra civil, y veremos que *Ambito* no se deja incluir en ninguna de esas dos etapas: queda como una obra inclasificada, es decir, marginada. Si Aleixandre no hubiera seguido escribiendo, es de suponer que la crítica habría relegado *Ambito* al cuarto trastero donde reposan Moreno Villa, Domenchina, Bacarisse, Tomás Morales y tantos otros, por motivos fundamentalmente ajenos a su calidad literaria: porque no encajan en el lecho de Procusto de las generaciones y de las tendencias literarias.

En el caso de Aleixandre hay un motivo más. La envergadura de su obra superrealista (uno de los casos más claros de la repercusión en España del movimiento francés, al margen de todas las distinciones que puedan y quieran hacerse) ha centrado en ella el inicio de la significación literaria de su autor, quedando *Ambito* como perro sin amo, porque también le estaban cerradas las puertas del redil «puro», donde adquieren carta de naturaleza y derecho de ciudadanía los primeros libros de Salinas o de Gerardo Diego, por mucho que la evolución posterior de sus autores se haya alejado de ellos.

La injusticia para con *Ambito* es grave; se trata de un libro en el que está contenido en germen el pensamiento y la motivación centrales de toda la obra de su autor, incluyendo en ello sus dos últimas publicaciones, *Poemas de la consumación* y *Diálogos del conocimiento;* de un libro en el que se anticipa la inmediata adhesión de Aleixandre al superrealismo, lo que supone que *Espadas como labios* y *Pasión de la tierra* han de ser explicados no como resultado de una mera influencia exterior, sino también como hito de una trayectoria personal.

Se ha dicho acertadamente que uno de los rasgos distintivos de la poesía de Aleixandre es el tema de la identidad de destino y esencia entre el ser humano y la Naturaleza (elementos y fuerzas cósmicos, seres inanimados y animados). En «Niñez», sexto poema de *Ambito,* el poeta se imagina niño, viniendo por primera vez a tener conciencia de la realidad. Y esa realidad es de las más elementales del mundo natural: la arena. Su contacto produce júbilo y transmite vida, crea —el poeta interpreta sus sensaciones del pasado— un proyecto de vida exaltada. En «Forma», el mismo niño recreado toca con los dedos la huella de sus pies en la arena, y al llevarse la mano al pecho se reconoce a sí mismo por mediación de la Naturaleza. Esa sensación de comunión está más intensamente expresada en «Campo»: el poeta imagina a la Naturaleza como un instrumento musical, cuya caja de resonancia es él mismo. Los sones que aquélla emite lo hacen a su vez vibrar armónicamente: *Suprema vibración de los hilos / finos, en el viento / atados a mi frente / sonora en el silencio.*

La incomunicación con la Naturaleza equivale en *Ambito* a una privación de vida. En «Juventud» las paredes de la habitación son, para el cuerpo joven encerrado en ellas, «clausura de esperanza». Pero a ese cuerpo *se le caerán un día / límites*. Estará desnudo, en el amplio sentido que esta palabra tiene para Aleixandre, y que engloba todas las facetas de la libertad. Una libertad que entra en conflicto con la cultura negadora de lo espontáneo, de lo animal, de lo instintivo y de lo erótico. Si recordamos que a dar una rotunda formulación de estos conceptos ha dedicado Aleixandre su último libro, la anticipación que de ellos hay en *Ambito* merece ser tenida en cuenta: demuestra la pasmosa coherencia de una obra escrita a lo largo de cincuenta años, pero explicable como unidad. En otro poema de este primer libro, «Integre», la inmersión en la noche se siente con tanta acuidad reintegradora, que el propio cuerpo no es reconocido como tal por lo que tiene de privativo: *Cuerpo / mío, basta; si yo mismo / ya no soy tú.* En «Posesión» la conciencia se ha evadido de los límites del cuerpo; sobre la lengua —dice el poeta— siente el sabor del alba. En otro poema que lleva por título precisamente «Alba», nos hallamos frente a un canto a la Naturaleza en sí misma, al margen de todo panteísmo explícito; contemplarla, gozarse en su espectáculo y describirlo le parece al poeta suficiente.

El universo poético de *Ambito* se halla poblado de suscitaciones eróticas, y, como es característico en Aleixandre, ese erotismo es un impulso que va más allá de la sexualidad, sin negarla, animado por un anhelo más abarcador: suprimir el aislamiento entre los seres y entre los reinos del ser. Podríamos hablar de dos momentos en los que se refiere al yo presente en el texto aleixandrino. Uno primero *purgativo,* que consiste en romper los límites del ser individual, en desnudarse de las trabas de la conciencia y de la cultura, simbolizadas por esa habitación clausurada fuera de la cual bulle la vida en sus múltiples formas, dentro de la cual alienta la vida individual que aspira a realizarse saliendo de sí misma. Otro *unitivo,* que hace al hombre común con los demás hombres, con los animales y el cosmos entero. El desbordante panteísmo de Aleixandre conferirá el carisma de la vida incluso a las meras fuerzas de la naturaleza y a los seres inanimados. Me atrevería a decir que el mero existir desprovisto de conciencia —recuérdese el papel negativo de la conciencia en *Diálogos del conocimiento*— es para Aleixandre carencia de trabas a la comunicación identificativa a que aspira el hombre lastrado por su autoconciencia de ser distinto. Si desprendiéndose de ella, lo que equivale a aproximarse a la simplicidad de la naturaleza, se acerca el hombre a sus semejantes, es lógico que en *Ambito* ésta se plantee

como un vínculo comunicativo. Así lo dice el poema «El viento»: *Si te das al viento / date toda hecha / viento contra viento / y tómame en él / y viérteme el cuerpo.*

El poeta de *Ambito* es un resuelto cantor de la Naturaleza, hasta el punto de que, como ya he dicho a propósito de «Alba», aparece con rango de asunto único, despojada —para los límites estrictos de algunos poemas, aunque evidentemente el contexto opera en el sentido de homogeneizarlos a los restantes— incluso de la dimensión ética explícita que para Aleixandre tiene la confrontación entre el mundo natural y el humano. Veamos el poema «Voces»:

....
Valle resonante
centrado en las ondas
intactas del día.
Fontanar de la honda
vida, entre la oscura
noche ....
....
Tersa maravilla
de sus aguas ....

El poema es un canto a la elementalidad de la Naturaleza; mejor dicho, es una descripción apasionada de un cierto aspecto de ella. El poema no dice más, simplemente describe. Claro que al leerlo, aun exento, no puede evitarse el pensar en la intención que su asunto adquiere en la tradición literaria española: mundo natural, bello, perfecto y puro por oposición a mundo humano (no en cuanto a lo sustancial del hombre, sino a lo accesorio, aunque inevitable, de la organización social). Pero «Voces», despojado de su contexto amplio —la totalidad de la obra de Aleixandre y la tradición bucólica en la literatura española— y estricto —el conjunto de poemas que forman *Ambito*— es un texto en que la mera descripción se redondea. Elevación de la Naturaleza a tema exclusivo: no cabe más fervor.

En «Cabeza en el recuerdo», el rostro humano es asimilado al prado idílico magistralmente evocado por Berceo. Un ser humano, en su elementalidad rescatada por el amor, es visto como una parcela privilegiada de esa naturaleza «cobdiçiaduera», el extremo positivo del maniqueísmo ético de Aleixandre: *Tu cuerpo al fondo tierra me parece / un paisaje de sur abierto en aspa.* La identidad, en sus recursos estilísticos (fórmula «A no B»: *sombra fresca, no verde.* «Sí A, B»: *si bella, si armoniosa, firme,* esta segunda vez en el poema «Alba»), procede de la poesía del Siglo de Oro.

No es casual que la delectación erótico-estética produzca en Aleixandre ese mecanismo asociativo, de corte panteísta; en varios luga-

res de *Ambito* ha dejado constancia de cómo la trascendencia de la Naturaleza es tanta, que en ella misma ésta no se agota: *Campo, ¿qué espero? / Definición que aguardo* («Campo»).

Una de las características mayores, por no decir la fundamental, del concepto aleixandrino del mundo, se encuentra ya formulada en *Ambito:* la identificación entre el cosmos y el ser humano, en lo que éste tiene de fugazmente angélico, de ocasionalmente puro. Tal identificación, desencadenadora de mecanismos visionarios en los que se concreta, a lo largo de toda su obra, el irracionalismo de Aleixandre, tiene lugar en *Ambito* mediante dos procedimientos recíprocos: atribución de cualidades cósmicas al hombre y de cualidades humanas al cosmos.

Así, *hay un temblor de aguas en la frente* y las ideas *surgen en bandadas, albeantes,* en el poema «Idea». Del cuerpo dice, en «Cinemática», que venía *a ramalazos de viento,* y se lo equipara a un *meteoro* y un *cometa. Rotunda afirmas la vida / tuya, noche...,* en el poema «Agosto»; ahí también *Luceros, noche, centellas / se ven partirte del cuerpo.* La identificación se lleva al máximo en el poema, ya citado, «Cabeza en el recuerdo», donde el cuerpo amado adquiere dimensiones cósmicas, ya que su rostro es el ameno bosquecillo donde se sitúa el poeta, y el resto del cuerpo, todo el paisaje que distingue la vista hasta el horizonte; identificación del cuerpo tendido con la tierra (la común horizontalidad) por el mecanismo asociativo que, cuando erguido, lo hará asimilable a las montañas y cuerpos celestes. Veamos un solo ejemplo de la continuidad de la identidad entre todos los reinos del ser en *Pasión de la tierra: Seccióname con perfección, y mis mitades vivíparas se arrastrarán por la tierra cárdena.*

Del mismo modo que el ser humano más excelso adquiere los atributos de lo incontaminado natural, el universo se humaniza. El viento «late» en el poema «Cerrada»; el brillo de la luna se derrama como sangre de una herida en «Riña», y la noche tiene un cuerpo. Tenemos *viento de carne* en «El viento»; *la noche tiene sentidos,* dice textualmente «Agosto»; el frío *se echa de espaldas* en «Integra». En «Mar y aurora» el amanecer es visto como un gran cefalópodo que lentamente va desplegando sus tentáculos y palpando el paisaje. El mar tiene, en el poema «Mar y noche», torso, miembros y músculos. En resumen: la Naturaleza es, en todas sus manifestaciones, comunicante, por una profunda y superior identidad que entre sus componentes (elementos naturales, animales y hombre cuando regenerado por el amor) establece la pupila del poeta. Identidad que es de carácter ético: la primacía de lo elemental, puro e incontaminado sobre sus contrarios. (El odio a la civilización, a la organización social, que

tal actitud conlleva, es una de las características del movimiento superrealista, que ve en ellas una poderosa maquinaria llamada a deshumanizar y embrutecer al hombre.)

El hermanamiento entre el cosmos y el ser humano es, pues, de índole afectiva, y se manifiesta en una liberación de la capacidad erótica, que la civilización yugula. Unas veces el acto erótico que reintegra a los orígenes es protagonizado por el ser humano, de una parte, y la naturaleza misma, de otra. Así, en el poema «Cerrada», la noche oprime a un cuerpo como el abrazo de un amante:

La sombra a plomo ciñe,
fría, sobre tu seno,
su seda grave, negra,
cerrada. Queda opreso
el bulto así en materia
de noche...

Y lo mismo en «Cinemática»: *se arremolinaba el viento / en torno tuyo.* Ese amor cósmico tiene ya el típico rasgo aleixandrino de presentarse como una agresión o una amenaza: *amenaza de aceros de viento,* en «Cinemática». En otros casos la Naturaleza sirve de puente, de tránsito, en la aspiración afectiva que lleva a un ser humano hacia otro:

Si te das al viento,
date toda hecha
viento contra viento,
y tómame en él
y viérteme el cuerpo

(«El viento».)

Ambito no debe ser considerado un libro primerizo y falto de significación. No es una obra de menor cuantía, ni un precedente prescindible, ni un intento en el que Aleixandre no hubiera encontrado aún sus temas fundamentales. Creo que, al contrario, es un proyecto de toda su poesía hasta hoy, la cual, como se ha señalado, se sustenta en un motivo fundamental: la reivindicación de la elementalidad y animalidad del ser humano frente a la represión cultural y social. Motivo éste que encontramos abrumadoramente en *Ambito,* y que aparece en su más diáfana formulación en *En un vasto dominio*, siendo el hasta ahora último mensaje de Aleixandre en *Diálogos del conocimiento.*

Pero el significado de *Ambito* no se agota en haber formulado la clave de la visión del mundo y la actitud ética de Aleixandre. Como ya he dicho antes, hay en este libro indicios de la inmediata adhesión de su autor al superrealismo.

La dificultad con que se tropieza a la hora de definir el superrealismo español no ha sido resuelta. Los poetas del 27 no fueron aficionados a las declaraciones programáticas, con la excepción de las formulaciones teóricas de Dámaso Alonso a propósito de Góngora (me estoy refiriendo a los años treinta), y esa limitación está bien manifiesta en las poéticas de la célebre antología de Gerardo Diego. Recientemente (nota preliminar a su antología de *Poesía superrealista,* 1971), Aleixandre ha negado su adscripción al movimiento francés, que ya en 1925 fue radicalmente criticado por Huidobro en *Manifestes.* La cronología, por otro lado, parece negar la independencia del superrealismo español.

Si para llegar a la extrema crítica del lenguaje de la que surge la práctica superrealista era necesario un grado suficiente de conciencia política, lo mismo que lo era partir de la base de que el lenguaje es un resultado y un reflejo de la infraestructura (en lo cual se anticipó a Breton el grupo dadaísta de Zurich en la persona de Hugo Ball), y esa crítica política del lenguaje no se encontrase en los poetas del 27, habríamos de deducir que en la poesía española anterior a la guerra civil faltaban las bases imprescindibles para que nuestro superrealismo pueda ser considerado autónomo. Ahora bien, creo que esa conciencia y esa crítica están ya en *Ambito,* aunque oscurecidas por el hecho de que los poetas del 27 no se expresaron teóricamente en manifiestos como los que jalonan la ruta del superrealismo francés.

La adscripción de determinada etapa de la obra de Aleixandre a una actitud identificable con el superrealismo francés puede admitirse con dos precauciones que han sido señaladas por Carlos Bousoño en *La poesía de Vicente Aleixandre* (ed. de 1968, pp. 208 y ss.): primera, reconocer que su máximo se encuentra en los libros escritos entre 1928 y 1935, es decir, *Espadas como labios, Pasión de la tierra* y *La destrucción o el amor;* segunda, que el superrealismo *sui géneris* de Vicente Aleixandre es, por su mitigación y personalidad, un rasgo de estilo que no puede limitarse a la adscripción pasajera a una corriente literaria, sino que de modo más o menos visible vertebra toda su obra con una consecuencia mayor: la intensificación del fenómeno visionario y consiguiente erradicación o minimización de la imagen tradicional. A otro nivel, la grandiosidad de la concepción aleixandrina del mundo hubo de exigir, para ser expresada, un continente métrico-rítmico a su medida, el insuperable verso libre que sólo puede parangonarse con el de *Poeta en Nueva York.*

Ambito es sumamente significativo a la hora de calificar el superrealismo de Aleixandre, a la hora de distinguir qué le era consustancial en la escritura de los libros de 1928-35. En efecto, la cosmovi-

sión del superrealismo aleixandrino se encuentra ya en este primer libro y permanece desde entonces como algo distintivo del quehacer de su autor, mientras que la ruptura a nivel estilístico que se produce entre *Ambito* y *Pasión de la tierra* (empezado en 1928 antes que *Espadas como labios,* aunque publicado después), y que sería la mayor prueba de la influencia del superrealismo francés en Aleixandre, ha sido luego rechazada por la posterior escritura del poeta. La expresión aparentemente automática de *Pasión* ha cedido el paso a una rotunda conciencia creadora, lúcida en cuanto a la selección y disposición del material poético, cuyos resultados son distintos de los que los superrealistas propugnaban (y, en cambio, los resultados de la escritura automática francesa fueron, con pocas excepciones, de una trivialidad e insustancialidad paradigmática). Un inconsciente buen sentido llevó al Aleixandre de *Pasión de la tierra* a apartarse del fetichismo automatista, aunque la tendencia hacia él introdujera en su obra unas distorsiones permanentes y fructíferas. En resumen: tenemos en *Ambito* no escritura automática, pero sí irracionalismo, en germen los mecanismos visionarios y en toda su pujanza el panteísmo erótico.

Si el vitalismo naturalista de *Ambito* enlaza este libro con la obra posterior de su autor, también lo acerca (por su enfatización de la represión que la sociedad efectúa contra la realización humana en el terreno de lo instintivo y lo erótico) a los postulados de acción política del superrealismo francés, en sus primeros momentos, antes de que Breton conduzca esa postura hacia la militancia efectiva en el Partido Comunista Francés. Militancia que, como es sabido, fue conflictiva y de corta duración y dio paso, tras el acercamiento a Trotsky, a las formulaciones de la *Oda a Charles Fourier,* que han de entenderse, en mi opinión, como una forma de anarquismo. Y anarquismo es el rótulo que habríamos de poner, desde un punto de vista político, a las ideas de Aleixandre acerca de la relación hombre-sociedad, tal como están formuladas poéticamente desde *Ambito.*

Hay, pues, una comunidad de pensamiento profundo entre el Aleixandre de 1928 y el movimiento superrealista francés. Lo que distingue a *Ambito* de la escritura para-superrealista de *Pasión de la tierra* es la factura de las imágenes. Las de *Ambito* son visuales, plásticas y concretas y no desdeñan el cuño clásico, como ya se ha señalado. Podría decirse que, como consecuencia de la sacralización de la naturaleza y de lo real y elemental, la escritura de *Ambito* declara su fidelidad a los objetos y cosas reales; así la metaforización se mantiene dentro de unos límites de inteligibilidad y visualidad.

La imagen de *Pasión de la tierra* es más desorientadora. El referente es nebuloso cuando no indescifrable; en las cadenas sintag-

máticas, cada término suele ampliar el significado posible de los anteriores, en lugar de precisarlo (restringirlo), dando lugar a espirales de significado totalmente divergentes. Como dice Paul Ilie al ocuparse del superrealismo aleixandrino, en *Pasión de la tierra* «hemos sobrepasado incluso la tenue lógica de la metáfora» (*Los surrealistas españoles*, Madrid, 1972, p. 73). El sistema de referencias es imprecisable y movedizo, incluso desde una definición del significado tan amplia como la que utiliza Bousoño para caracterizar los procesos visionarios por oposición a las imágenes tradicionales.

La disolución del significado en *Pasión de la tierra* es un experimento extremoso. Yo diría que desde *Ambito* el poeta está viendo surgir en su interior una visión del mundo todavía en ebullición. Cuando se serene en él se le revelará riquísima de matices, tan rica que ha ido dando nacimiento, en prodigiosa continuidad, a toda su obra hasta hoy. Matices que para ser expresados en todas sus formas habían de exigir una mayor sumisión al código de la lengua: distorsionado, sí, pero no pulverizado.

No quiero dejar de señalar un poema de este primer libro de Aleixandre, que me parece totalmente emparentado con el concepto superrealista de escritura; es el titulado «Idea». No es un texto superrealista, pero señala la escritura superrealista sin que en él se encarne. En efecto, la frente (de un ser humano, en este caso el poeta mismo) es equiparada a un mar agitado, del que emerge *la limpia imagen, pensamiento / marino...* Tal imagen es *intacta* (lo que la asimila al cosmos elemental, incontaminado de civilización), *secreta,* y surge *de un fondo submarino,* dotada de *gracia.* Más arriba, en el aire, hay *ideas en bandada.* Cuando la imagen submarina sale a la superficie, *inflamada de ciencia,* se encuentra *desgarrada* del paisaje *total y profundo.* Es decir, que el poema alude al paso de una imagen al consciente, donde es la fórmula en palabras: dice el poema que es la *lengua* quien opera el desgarramiento (de la imagen) del paisaje profundo de donde procede. Por la formulación lingüística adquiere ciencia, pero pierde la elementalidad, la verdad y la pureza propias de sus orígenes. Podemos entender el poema como un elogio de la escritura automática, o más acertadamente como una constatación de que la presión social se manifiesta como la imposición de un lenguaje, entre otras formas. Al margen de ello, es sobrecogedor ver cómo esta intuición de *Ambito* se concreta en el último de los libros de Aleixandre, *Diálogos del conocimiento,* que expresa, entre otras cosas, una añoranza de la sensación pura, del sentimiento borboteante, destruido en el proceso de adqui-

sición de sabiduría que supone la formulación de su experiencia por medio de palabras.

Resumiendo, la significación de *Ambito* dentro de la obra de Aleixandre me parece sustentada en los siguientes hechos:

1.° En este primer libro tenemos ya formulada en esencia la idea central que explica toda la obra de su autor: la reivindicación del mundo de los instintos y del erotismo, por el cual se realiza en plenitud el ser humano; la identificación del hombre, en su más puro sentido, con la naturaleza en todas sus formas; la acusación hecha a las normas culturales y a la organización social de apartar al hombre de esa concreción de su destino originario.

2.° *Ambito* permite apreciar lo que hay de genuinamente personal en la etapa superrealista aleixandrina. Ya que si en el terreno de la expresión puede haber contaminación con el superrealismo francés, en el más importante terreno de las formas de pensamiento que están en la base de la escritura superrealista, Aleixandre ha llegado por su cuenta a formulaciones equivalentes, antes de *Pasión de la tierra.* Formulaciones cuyo carácter no adventicio ni venido de fuera viene demostrado por la persistencia hasta su obra última, hoy.

GUILLERMO CARNERO

Bachiller, 6, 9.ª
VALENCIA-10

«LOS ENCUENTROS»

Cuando Vicente Aleixandre publicó sus *Encuentros,* lo primero que lamentamos, siendo amigos de él, es haberle tratado tan poco... Nos sentimos en un *lejos* muy particular de tan querido amigo. Nos quedamos sin... El retratista en este caso, en vez de *devorador de apariencias,* reflejaba, con la suya, distintas verdades humanas, convirtiéndose en una criatura que gracias al acreditado *disfrute de lo humano,* puesto de manifiesto a lo largo y a lo hondo de su poesía, demostraba sin la menor petulancia (traducida en maldito envaramiento prosódico) lo que tantísimos retratistas literarios y pictóricos no tienen: legítima autoridad. La autoridad, en el caso de Vicente, venía, como debe pasar siempre que un escritor se sitúa frente a un ser humano para resumir en síntesis obligada aquello en que consiste, del poso existencial ampliamente acreditado por sus versos. Aleixandre no ha utilizado a sus amigos como tema de una serie de prosas más o menos definitorias, convirtiéndoles en pretextos de una destreza en su caso literaria, sino como materia que, al convertirse en forma expresiva, perennizaba lo que en ellos siempre supuso motivo creador. Retratar sin experiencia contrastante obliga a quien lo hace *a explotar* fatalmente a las personas elegidas por el retratista para su propósito. Retratar a algunos seres queridos en una experiencia profunda, decantada, era hacerse eco de lo mejor de su vida, en algo así como en una calificadora bondad.

AUTORIDAD REVELADORA

El problema de la autoridad, que a nosotros nos parece importantísimo siempre que cualquier ser humano se asoma a un alma ajena, ha tenido y tiene en literatura y en pintura consecuencias hasta cierto punto de vista pavorosas. Acostumbrados por desgracia al retrato servil, aparencial, adulatorio, quienes creyeron en el penetrante, descifrador en suma, dieron en pensar que para evidenciar algo vivo lo importante era el tratamiento, el dispositivo artesano, poniendo a nuestro

alcance resultados tan superficiales como los llevados a cabo por los *pompiers* adulatorios, si que trastornados por procedimientos expresionistas en uno u otro grado. Muchos retratos de los llamados «modernos», son tan superficiales como los despreciados por «académicos», aunque distintos en apariencia... En el plano literario, el retrato llamémosle inteligente, suele desviarse en muchísimos casos por cauces *caricaturescos*, descifrando claves ajenas, a fuerza de pellizcos más que de resúmenes en totalidad. Como si hábilmente pellizcada la persona que de retratar se trata, entreabriese las claves íntimas para descubrir las cuales cualquier retrato se tiene que plantear. La falta de un entendimiento total de la persona retratada, desde la experiencia viva que autoriza una función tan delicada como es la de efigiar en profundidad a cualquiera, lleva a soluciones *particulares* en el terreno pictórico y a *caricaturales* en el literario que, por si fuera poco, subalternizan el quehacer a que se entregan el pintor o el escritor. Siempre hemos creído que esto ocurre cuando la autoridad de quien retrata flaquea. O cuando pintor o escritor en vez de *querer* en última instancia a las personas que protagonizan sus retratos, las tratan un poco como a «naturalezas muertas», como a «paisajes detenidos», como a un pretexto de su pictórico o literario quehacer.

El «devorador de experiencias» satisface su apetito mientras retrata, pero no *quiere*. Pertenece a la legión de los «retratistas de encargo», compuesta por respetables profesionales, dedicados a levantar acta generalmente de una piel... Para este tipo de retratistas, la cara es el espejo del alma; lo físico, la huella importante de un *dentro* casi inasible. Sus retratos no pasan en importancia de lo que suele llamarse documento en el plano de la vulgaridad municipal. Ordena cuatro datos, con los que pretende crear el mito nada menos que de la peculiaridad humana, y cumple... Sobre todo, cuando en el plano de lo literario no tiene en cuenta que lo que muchas veces se considera *característico*, es mucho más enmascarante que revelador... Los resultados, como todo el mundo sabe, son apoteosis aparentes —en el plano de la pintura— y estampas lírico-críticas en el plano literario. El retrato, adulatorio u objetivo, pone de manifiesto la indiferencia del retratista respecto al retratado, aunque en el caso de los ebrios de «procedimiento» se nos proporcione un resultado donde la forma literaria o pictórica embadurna, enmascara al modelo, en vez de penetrarle y descubrirle en su radical personalidad. Durante mucho tiempo, justo es denunciarlo, este tipo de retratos han abundado como una peste... La moda de definir con pocas palabras a quienes los pintores y escritores grandilocuentemente habían muchas veces embalsamado en inútiles palabreríos, llevó a los «modernos» a esas síntesis generalmente

incompletas, en las que en vez de gozar los valores profundos de una vida ajena, había que adivinarlos... El problema, como fácilmente se deduce, después de miles de experiencias inútiles, no estaba en el escaso número de palabras manejado, sino en que tales palabras procurasen no caer en lo simple, con pretensiones definitorias. Pues bien, lo primero que descubrimos en *Los encuentros,* de Vicente Aleixandre, no sólo es el cariño por las personas que efigia, sino la *holgura* con que las descifra, ajeno a preconcebimientos estilísticos, casi siempre esterilizantes. Lo que más nos cautiva en sus retratos cordiales, directos, conseguidos por necesidad y no por encargo, es lo que tienen de revelador abrazo, de confianza amistosa, de elegante sinceridad... Conviene recordar por lo pronto que el autor de *Sombra del paraíso* llamó a Bécquer *escuchador,* en adivinación sorprendente. Es conveniente, remitiéndonos a su poesía, tan rica en «alimentos terrestres», su manera de paladear lo vivo, sin duda una de las propiedades más significativas de su manera de ser. Para observar cómo este escuchador de los seres humanos, esta criatura que siempre ha vivido como proclaman los que más le han tratado, atentísimo al devenir constante de lo humano, afila su atención en tan complejo género literario, y procura, de acuerdo a una experiencia puesta de manifiesto en la medida que quiere y valoriza, hacernos partícipes de *cómo pasaron o pasan por la vida* quienes se convierten en protagonistas de sus peculiares retratos.

MANERA DE PASAR

El retratista *explota* a su modelo, siempre que le sorprende, convertido un poco en títere del mundo. Cuando alguna vez los aficionados a que los retraten se disgustan porque los cuadros que les han hecho ciertos pintores de nota nos resultan envarados, enterizos, disminuyentes, procuramos explicarles que la bondad de un retrato está en función de esa huella que produce determinada personalidad en un tiempo, y no por lo plantada que aparece la misma como en una nada existencial. Ya es gordo que infinidad de retratistas no sepan distinguir entre *manera de ser* y *manera de figurar,* por ejemplo. Y triste, que pintores universalmente famosos cobren fortunas a quienes las tienen por *disecarlos* en vez de perennizarlos de acuerdo a su más profunda manera de palpitar. Pero es que, generalmente, los que quieren que se les retrate piden por lo visto que se les eternice, *pasmados,* rígidos, convertidos en algo así como estatuas de sí mismos. La explotación del retratista está precisamente en eso: en convertir en *criatura con pedestal* a la que ha pisado la tierra pocas veces con sus

pies descalzos... Obsérvese que en un momento en que la fotografía ha vuelto a recuperar su prestigio perdido, reflejándonos para siempre como todo lo contrario de unos seres envarados, estúpidos, carecen de sentido los retratos pictóricos, donde los pintores explotan la pedantería siempre infundada de la criatura humana. Y obsérvese que *Los encuentros* aleixandrinos han aprendido de la fotografía última lo que ésta tiene de documento fiel de unas vidas corrientes, sencillas, acordadas con su normalidad y simpatía, en vez de lo que la apariencia humana a veces consigue de marioneta aparencial. No hace falta ser un entusiasta de las técnicas para proclamar algo que no siempre se ha dicho: la adultez alcanzada por la técnica fotográfica después de aquellos tiempos en que todo se hizo plásticamente, para evitar el *pecado* fotográfico. No descubrimos siquiera un Mediterráneo al señalar que la fotografía moderna, después de liberarse de la *tiranía del ángulo,* ha descubierto que donde la realidad más se confiesa es en ese estado de naturalidad al que últimamente se aplica con resultados dignos de todo elogio. Cuando el ángulo, que en definitiva no es otra cosa que el preconcebimiento, se sitúa ante la vida, dispuesto a cuadricularla de una manera más o menos moderna, la desjuga como ha podido observarse en tanta y tanta fotografía, rica en disposición y pobre en zumos... Cuando la fotografía poco a poco descubre que lo que tiene que perpetuar de la existencia es lo que la misma tiene de riqueza instantánea irrepetible, y que semejante valor hay que encontrarlo, como se encuentra la frescura del agua, aparece lo que podría clasificarse como período áureo de la actual fotografía, perennizando en profunda competencia con lo pictórico, valores que muchas veces no hay técnicas que puedan perpetuar. En este sentido, Aleixandre despedestalizando a sus protagonistas, humanizándolos al máximo, consigue como la mejor fotografía última que la palpitación literaria los glorifique sin mitificarlos. Cuando un poeta como él entiende que la mejor manera de subrayar una manera de ser es testimoniar la forma que la misma tiene de pasar por la vida con personalidad y gracia intransferibles, nos enfrenta con resultados donde lo que más cuenta son la fugacidad elocuente, el dato íntimo insuficientemente destacado, las costumbres incluso poco consideradas por analistas y estudiosos, de la persona que se trata de celebrar. Naturalmente que la manera de *celebrar* poética de Aleixandre, en trance prosódico, valoriza en cierta manera los planteamientos que el poeta realiza para escuchar el alma de sus seres queridos. Dado que lo que en su poesía resulta entrega evocativa, en su prosa se traduce por adivinación muy experimentada, enemiga por completo de resultados espectaculares, y que lo que en un verso hecho en tantas ocasiones de carne confiden-

cial, carente casi por completo de envoltura cutánea, en *Los encuentros* no busca el *trazo* ambicioso, que al desear resumir en muy pocas palabras verdades significativas, hace que el trabajo revelador cuente con una serie de elementos secundarios más inútiles que complementarios.

LO IMPOSIBLE

A la persona retratada se la convierte en marioneta o títere como se dijo, se la explota, siempre que el empeño en definirla se sitúa ante ella con una superioridad, lejos, muy lejos por fortuna de la manera de operar aleixandrina. En el área de la pintura moderna sobre todo, los que un día creyeron que se decía más de las maneras de ser, sintetizándolas de forma harto atrevida, pretendieron en tantísimos casos gracias a *atrevimientos* nada plenos, remansar en síntesis insuficientes valores vivos de muy difícil expresión. Es curioso que un lírico tan *atrevido* como el autor de *Espadas como labios,* sin embargo, haya prescindido de ellos siempre que ha intentado descifrar enigmas humanos, de aventuras expresivas arriesgadas. En *Retratos con nombre,* como en *Los encuentros* y en *Nuevos encuentros,* el poeta no se acerca a la experiencia amiga, dispuesto a ensartarla con la gracia de una serie de metáforas envolventes, siempre aproximadas, sino con las palabras transidas no ya de la experiencia acreditativa a que nos hemos referido, sino de un calor, de un pálpito podría decirse *cariñoso,* común denominador de todo su quehacer en este plano. La *altivez* de los retratistas, pictóricos y literarios, dio como resultado cuadros y prosas que *caracterizaban,* más que evidenciaban, a las personas elegidas. El retratista suficiente crea como si dijéramos una *clase* con quienes de una manera o de otra elige entre los mortales, en la que resplandecen valores utilizados por el pintor o el poeta, para ejercicio de sus habilidades. En nuestro caso, ocurre todo lo contrario. Vicente Aleixandre, a la vera en sus encuentros de criaturas humanas determinadas, huye de *lo distintivo,* convencido de que la riqueza humana está en *lo imposible.* Y es ese imposible, reflejado de tantas maneras en la familia humana, lo que el poeta andaluz persigue, sin necesidad previamente de convertir en «personaje», a la *persona* que trata de querer. Un juego metafórico abundante, fácil para él, le hubiera valido al autor estudiado, no sólo para acosar la distinción viva, sino para distinguirse, como ocurre generalmente cuando quien retrata explota el motivo de que parte. La palabra sencilla, estremecida, bien experimentada, con la que Aleixandre avanza por la riqueza íntima que se propone perennizar en sus *Encuentros,* enriquece

a la misma con el resplandor poco a poco conseguido por quien, preocupado por lo vivo imposible, es a ese valor al que se dirige, sediento de algo que los retratistas literarios y artísticos no suelen considerar. Se comprende, llegado a este punto, lo que hay de *desgalichamiento* incluso en muchos de los encuentros aleixandrinos. El poeta, que siempre fue más desgalichado que armado, más rendido que enterizo, es quizá en este importante apartado de su obra, donde se nos muestra altamente *mendigo* de lo que cualquier poeta tiene que buscar. Porque retratar para él, a la busca de lo imposible, es organizar *homenajes* palpitantes a la vida amadísima. Y el homenaje palpitante, todo lo contrario, como se deduce de una palabrería brillante, empeñado en sacar al retratado de sí. Aleixandre, con sus *Encuentros,* da una lección de todo lo contrario: de meter en sí, de concentrar en la criatura celebrada vida y misterio. Ya que desorbitar si se quiere por procedimientos pintorescos a un ser humano, lo convierte en habitante de un mundo excluyente, vedetístico, inhumano. Y lo que Aleixandre siempre consigue es poner de manifiesto, con palabras fervorosas y estremecidas, cómo *residió* en un tiempo determinado, la criatura considerada por su afecto como criatura singular.

RETRATOS NO LITERARIOS

En los antecedentes históricos de *Los encuentros* aleixandrinos hubo quizá magníficos si se quiere, pero demasiados *retratos literarios.* (O retratos demasiado pictóricos, siguiendo nuestro discurso.) Cuando un escritor o un artista decide destacar una figura o varias figuras de su tiempo, corre siempre un peligro: el de *literaturizarlas* en extremo. En eso, para qué insistir, los «modernos» batieron todas las marcas. Dispuestos a no mentir a lo *pompier* como sus antecesores, creyeron que su «mentira desnuda» —denominación magnífica que dio lugar a muchos crímenes creativos— conseguía objetivos indiscutibles, cuando en realidad no fue así. El *retrato literario* —como el *retrato pictórico*— tiene siempre menos de verdad que de *rebozo* pictórico o literario. «Hacer literatura» cuando se hace un retrato, es proponerse algo que no tiene que ver demasiado con evidencia de la manera más sintética posible una determinada manera de ser. El caso es que el «retrato literario», suele ser notable por lo literario, no por su capacidad descubridora. Y de lo que se trata, como Vicente Aleixandre ha demostrado, es de todo lo contrario. El «encuentro» en definitiva consiste en lograr *retratos no literarios.* En reclinar en la hierba de la literatura la capacidad para reflejar lo imposible de una

vida, que nos enriquezca precisamente por esa milagrosa capacidad. La prosa en nuestra ocasión dispone su tejido para empaparse de caudales humanos, que desde ella más o menos resplandecen. Esos «casi» y «acaso» tan significativos en la poesía de nuestro poeta, determinan en sus *Encuentros* como cierta conducta, incapaz de permitirse otra cosa que no sea el registro veraz, la anotación lúcida, el rasgo valorizador. Sobraban a Aleixandre recursos para imitar, y en su plano superar, a los autores de «retratos literarios» que le precedieron en el uso de la palabra. Pero a su quehacer lo llamó *encuentros* por algo. Y cuando quizá candorosamente ha dicho: «Soy uno de los poetas en quienes más ha influido la vida», salir al encuentro de ella no era cosa que debiera hacerse literariamente, cuadriculadamente, amaneradamente, sino dispuesto a enriquecerse con esos caudales que la naturalidad ajena convierte en ríos, en personalidad trascendente, como nuestro autor entusiásticamente pregona. Entre pregonero y vocero de las figuras con que Aleixandre ha ido creando poco a poco su museo íntimo, prefirió siempre ser su vocero. Y para funcionar como voz de algo tan recóndito cual es la intimidad humana, cualquier cuidado es poco, sobre todo cuando quien se adjudica papel a nuestro modo de ver tan peligroso, no ignora que la mejor manera de homenajear a una criatura viva es retratarla tal cual es.

ENCAJE DEL SER

El ser humano, que para gente provista de sentidos mal afilados supone una realidad demasiado tangible, para Vicente Aleixandre, como se desprende de sus colecciones de *Encuentros,* es algo tan delicado y tan milagroso como un encaje, como una urdimbre en marcha. *La vida es una vívida corteza, / una rugosa piel inmóvil / donde el hombre no puede encontrar su descanso, / por más que aplique su sueño contra un astro apagado.* El poeta no ve a sus pretextos retratables conclusos, rígidos, sino como a «maneras de pasar» por espacios determinantes de lo que llamamos existencia, inacabados siempre, obligados a hacerse siempre, ya que su encaje inconcluso es permanente trajín. Si él no nos hubiera dicho —y demostrado— que cantaba por todos en poema memorable (poema que nosotros leímos por primera vez cuando el libro donde se inserta, *Historia del corazón,* nos llegó a finales de 1954 al destierro voluntario), no hubiéramos entendido su aproximación a la delicada naturaleza humana, con la delicadeza evidente en sus encuentros. La estrofa donde se escribe: *Masa frenética de dolor, salpicada / contra aquellas mudas paredes interiores de carne. / Y entonces en un último esfuerzo te decides. Sí, pa-*

san. / Todos están pasando. Hay niños, mujeres. Hombres serios. Luto cierto, miradas. / Y una masa sola, un único ser, reconcentradamente desfila. / Y tú, con el corazón apretado, convulso de tu solitario dolor, en un último esfuerzo te sumes. / Sí, al fin, ¡como te encuentras y hallas!, orienta al estudioso de sus *Encuentros,* para mostrárnosle como un celebrante de problemas, como un paladeador de logros e incertidumbres, como un asombrado constante que «empujado, como mecido, ablandado», discurre en su disfrute de lo humano, por lo que lo humano tiene de conquista y de caída cotidiana, sin olvidarse de un *luto* llamémosle constitutivo, del que la criatura viva, tan querida por Aleixandre, nunca se puede librar. Diríase, como consecuencia, que en los retratos aleixandrinos lo que priva es el enfoque de una conllevancia: la conllevancia de ese luto irremediable. Y que lo que dimensiona a las figuras que el cariño del poeta eligió como motivos alrededor de los cuales palpar, como quizá siempre hizo, la riqueza de lo existente, es la calificadora bondad a que se aludió en un principio, y desde la que todo se comprende, como equidistante entre el bien y el mal. El retratista pudo intentar consuelos que a Vicente repugnan, porque en el dolor todo se templa, y no hay por qué, a la hora que se plantea un retrato, venirse con ternurismos de tres al cuarto... En sus *Encuentros,* por otra parte, se pudo celebrar con mayor júbilo —y pruebas no faltan en la obra poética de Aleixandre— lo que criaturas menos dadas como él al sabor de lo existente, anotarían al lado de una excesiva exaltación... Pero se prefirió, sin embargo, una sutileza penetradora y tibia, al extremo de hacer de este valor común denominador de toda esta parte de su obra. Para que la ternura, cuando es necesaria, se convierta en valor legítimo, y la alegría de enfrentarse con virtudes de la urdimbre humana, del encaje vivo, tema en todo momento para Aleixandre propicio al arrebato, no transmute en delirio lo que debe perennizar los valores de la criatura elegida, con la ponderada finura que caracterizan por lo general sus *Encuentros* personalísimos. Yo recuerdo una carta personal en la que respondiendo a una queja mía, Vicente me decía que lo importante —no la tengo a mano, y cito de memoria— es sentirse inscrito en una colectividad conquistada muy poco a poco por nuestra obra, para la que *en todo momento* existimos. Y recuerdo sus letras en el momento de este trabajo, porque lo que Vicente Aleixandre hace, cuando sale al encuentro del amigo querido, no es abrazarle tumultuariamente para brindarle el laurel de una felicitación barata, sino corroborar con una ternura inteligente de la mejor clase, que se ha existido para él y para unos cuantos como él, y que eso —aunque llegar a semejante conclusión ruborice— es verse acreedor a una recompensa que sólo bien sembrado en el

mundo del espíritu se llega a conseguir. No hemos hablado hasta aquí del *efecto* que los encuentros produjeron en los personajes elegidos por Aleixandre. Pero, o mucho nos equivocamos, o los mismos debieron suponer para la mayoría de ellos como una profunda, incuestionable corroboración. El retratado se debió sentir compensado de multitud, de infinidad de sacrificios. El residente, en un abrazo cordial e inteligente, debió de ver su luto comprendido, enaltecido, dignificado por quien, a pesar de todo el gozo que derrochó en su canto frente al beso del mundo, supo mucho, por desgracia, de sacrificios y dolor. Se dice fácilmente lo de que retratar es corroborar de la manera más gloriosa posible (¡sin pasarse!, como actualmente solemos decir ante los desmedidos), la cantidad de luto redimido, que es quizá a lo que de otra manera más simple llamamos existencia. Pero no cabe duda que en los encuentros aleixandrinos lo que más valoramos a estas alturas es la tierna y calificadora manera de encajar la vida ajena a que el sevillano supo entregarse, cuando para llevar a cabo sus *Encuentros,* sin caer en excesos caricaturescos, repetimos, ni ditirambos deformantes, se convirtió en algo así como en un *eco* de una realidad personalísima, en promesa de superación y mejoría...

MATERIA Y ESPECIE

Eco, escucha de unos valores que, sin ser a veces los más extraordinarios de los seres retratados, son probablemente los más significativos en un panorama de cosas profundamente entrañables. Lo que el retratista en sus encuentros tiene en sus brazos, no es simple *materia humana,* capaz de ser descrita de manera superficial o más profunda, sino *especie viva,* material muy querido por el poeta en este caso, tan diferenciado por él de lo que puede tener dos versiones: la dérmica o aparente, o la profundamente descifradora. El poeta que canta por todos y entre todos elige con sus encuentros, interesa señalar, aquellas criaturas que en diferentes momentos de su existencia se le convirtieron en referencias importantísimas de la suya. Convencido de que si los entiende como especie testimonial, cosa más importante en el terreno creador de lo que parece, es más grave y más seria la pretensión por él iniciada, a base de enraizamiento y elevación. Sabido es que los *testigos* se prefieren en este tipo de ocasiones de acuerdo un poco a la naturaleza de la obra de la que se tiene que dar testimonio. Estamos demasiado acostumbrados a que el retratista, cuando crea personajes a su alrededor, para que den fe entre tantas cosas de su existencia llamémosla creadora, los concierta un poco en referencias elocuentes de algo, absolutamente ajeno a su

personalidad. El retratista da fe como le es posible del ser retratado. Pero una efigie, entendida de forma superficial y en pecado de espectacularismo, está aplaudiendo a lo largo del tiempo el aire, hasta cierto punto demiúrgico, de su evidente creador. Los retratos *agradecen* fuera del tiempo, gestos creadores sobre los que no vamos a insistir en este caso. Salvo cuando, y aquí sí queríamos llegar, creadores del rango de Aleixandre los sitúan en su galería como *compañeros* más que como *falsos mitos;* como testigos siempre de lo que supuso su aventura creadora, pero en un terreno, como si dijéramos, de particular igualdad. Ante la especie viva, Aleixandre no se inclina, no se arrodilla como suelen hacer en el peor de los casos los retratistas aduladores... Sino que cobra conciencia de ella. La rinde el homenaje que todo creador está siempre dispuesto a rendirle en todo momento a lo que le acompaña con suficiente conciencia y lealtad. En este mundo lleno de materia humana, las especies vivas efigiadas por el autor de *Poemas de la consumación* son algo así como *sus leales.* Gentes que, en un sentido o en otro, supieron dar a su condición de criaturas el relieve íntimo por el que el retratista entendió que no podían faltar en la serie de sus *Encuentros* generosos. En ellos, su autor exalta valores, como los amigos celebran virtudes: con discreción y contento. En ellos, el poeta celebra el salto importante de materia humana a especie viva dado por sus encontrados, con esa alegría con que dos personas que hondamente se quieren, comprenden juntos el mismo suceso vital. El salto al que nos referimos, como es sabido, se produce en el ser, cuando gracias a su desarrollo, el mismo tiene algo de música peculiar, distinguida. Pues bien, los encuentros aleixandrinos se hacen eco de esa musicalidad entrañable que distingue a ciertos seres humanos, sin tornarlos presumidos, dislocados, falsos, sino más legítimos si cabe, más auténticos, más llenos de sí. A tal punto, que de los que no somos amigos, ¡lo quisiéramos ser! No descubrimos nada diciendo como resumen que la mayoría de los retratos *informan como a distancia...* Que lo que nosotros sentimos frente a un retrato normal, corriente, es cualquier cosa, menos un afán de fraternizar. Pues bien; en el caso de los encuentros de Aleixandre, suele ocurrir todo lo contrario. Saliéndose de ellos más amigo del amigo, y como hondamente familiarizado, respecto al simplemente conocido. La calificadora sensibilidad vicentina tiene la virtud de acreditar lo más importante para nosotros del ser humano: su facultad de encarnar los afectos... Y ninguno de los elegidos por el autor de *Sombra del paraíso,* sin caer por culpa de su exegeta en el apartado de *los distinguidos,* deja de pertenecer a la escasa categoría de esas gentes que nosotros consideramos de *buena encarnadura.* A las gen-

tes de vocación solidaria, fraternizar nos resulta ejercicio predilecto. Quienes como consecuencia del encaminamiento a la poesía hemos conseguido hacer cada vez más grande nuestro abrazo, nos enriquece como nada encontrarnos con criaturas de las que Aleixandre prefiere, entrañadas, encarnadas cordialísimamente por su comprensión. Porque el poeta, no *las destaca* y exceptúa de todas aquellas con quienes convive. Sino que las disfruta fraternalmente como quisiera hacerlo con tantos y tantos, a los que no conoce. Convencido —y convenciéndonos— que por encima de todo lo que en la vida hace el hombre materia, hay mucho todavía que le convierte en digna espuma creacional... El encuentro de Aleixandre con el amigo, es la proclamación de la amistad como triunfo solidario y no exquisito-excluyente. Lo que encuentra el retratista en quienes fueron testigos de su proceso no es esa envidia de la que tanto se culpa al ser humano, sino el afecto, el hondo afecto que le convirtió en «poeta sin versos» en el peor de los casos. El mundo, una vez conocidos *Los encuentros* aleixandrinos, no puede convertirse de materia gratuita en un paraíso bobalicón y de un ingenuismo fatigante... Sino en espacio difícilmente redimible de sus defectos, pero enriquecido y, por consiguiente, compensado en virtud de los valores que en la especie viva el poeta constantemente descubre. «Yo me conozco, pues que pienso, y miro a los demás», llegaría a decir el autor de *Diálogos del conocimiento, ¡Cómo en ti sumergí mis ojos claros, / mundo real. Nací pues que existías,* afirmaría en este libro, corroborando que el poeta a fuerza de cantar va creándose una encarnadura, capaz entre tantas cosas de dar fe del milagro real y humano que constantemente le rodea. El problema, y en Aleixandre se ve muy claro, no está en tender en solitario más y más a la poesía, en la medida que la encarnadura aludida se convierte en su mejor estilo, sino en celebrar, en encontrarse con criaturas que por diferentes caminos encarnaron o pretenden encarnar todo lo que la especie viva es capaz de descubrir. Para ello, la amistad, el encuentro con lo humano, la pasión por un mundo poblado de seres semejantes le lleva al poeta a no olvidarse de aquellos a quienes la encarnadura, el dentro, no siempre se les hace canto. Y de ahí la necesidad de encontrarse con quienes el poeta considera hermanos de luz.

ENCONTRARSE

La manera de encontrarse Vicente Aleixandre en aquellos que ha preferido para tema de sus retratos, justifica por otra parte dos cosas: la poesía como formulación de lo imposible, ampliamente cultivada por el sevillano, y la manera de situarse al lado de los que con

su capacidad de comprensión quiere. *(Qué insistencia en vivir. Sólo lo entiendo / como formulación de lo imposible... Un pensamiento lícito es un hombre.)* La especie viva reside en el mundo para cantar en el mejor de los casos, parece siempre decirnos, pero también el que no florece su encarnadura en versos, como muchos de los protagonistas de sus *Encuentros,* pueden componer una estirpe contra la que el viento, considerado enemigo en alguna ocasión dentro de cierto poema aleixandrino, no tiene nada que hacer. El problema no está en la desorbitación, en el delirio, sino en el enriquecimiento de los límites. Toda su poesía es una afirmación, muchas veces de un aparencialismo desquiciado, y cuando le vemos en sus *Encuentros* confirmamos que lo que este poeta siempre pretende es no desquiciarse nunca, no desenraizarse para justificar el delirio, sino entrañar profundamente pasos y latidos, conquistas propias y realidades ajenas, capaces de confirmar lo que en la especie viva hay de posibilidad. Si se nos permite una síntesis arriesgada, Vicente Aleixandre pertenece a los poetas españoles, con alas tan jóvenes, tan libres, como pecho y corazón siempre metido en años. El retratista que comprende *el poso* de quienes analiza en sus *Encuentros* nos demuestra que lo que prefiere en este mundo, pese a la riqueza evidente de su expresividad lírica, no es la manera de *pretender* un riesgo, sino el *enquiciamiento* a que el mismo conduce. Miró siempre con claridad, desde la curiosa naturaleza azul de sus ojos, en virtud de la cual siempre ha sido más joven de lo que era, pero conoció la vida y lo humano con el entrañamiento, con la encarnadura con que ha reflejado en sus *Encuentros* a quienes celebró con solidaridad evidente. En Aleixandre late siempre, pese a su poesía radiante, encendida, de apasionamiento peculiarísimo, algo así como un irremediable desencanto... Desencanto que el poeta valoriza cuando, descubierto en quienes efigia de manera muy distinta, no ha sido obstáculo para logros o pretensiones elevadas. Con sus encuentros, por consiguiente, al mismo tiempo que rinde los homenajes propuestos, ha pretendido muchas veces *encontrarse*... Descansar para coger fuerzas, con el fin de continuar el peregrinaje inacabable que en última instancia es siempre la poesía. El ave canta a quien la contempla, no se sabe si para agradecer atenciones o para coger fuerzas... El poeta se encuentra en una parte de su obra con gentes a las que profesa gran estima, para que sus contemporáneos y quienes le siguen lo sepan, y para encontrar en ellos, no tanto un apoyo como una profunda corroboración. A las gentes de la encarnadura de semejante creador, todo se les presenta válido y «hermoso como un caudal sin límite». Dado que lo que quisieran no es un mundo en el que la desdicha imperase como ocurre en el desquiciado y presente, por des-

gracia, sino otro en el que *el enquiciamiento* fuese algo que excluyese el éxito falso, el triunfo aparencial. Aleixandre, encontrándose en sus encuentros, y pedimos perdón por el aparente juego de palabras, celebra a *encontrados*. El poeta, se trate o no de «poetas con versos», retrata a criaturas que en su vida comprendieron que lo que importa en este mundo es residir enquiciadamente en la vida, y que este enquiciamiento no nos produzca ni desasosiego ni confundidora inquietud. «Estrellas hay siempre que quieren ser pensadas», diríamos con el poeta. Pero ello, cuando hacerlo, no sea justificar con intranquilidad preocupante lo que sólo tiene que dar cabida a la honda preocupación. El problema es sentirse como la flor y esparcir vida, parafraseando al autor de *Presencias*. Y para ello, encontrarse como criatura que apura el duelo profundo al que en definitiva se debe, y, al lado, solidario en todo momento, del duelo de los demás. Acostumbrados tantas veces a llamar «encuentro» a la *huida*, al vuelo todo lo digno que se quiera, convendría aprender en el sevillano-malagueño lo que hay en su actitud de encuentro distinto, de encuentro entre sus semejantes, de entendimiento entrañable. Porque una cosa es el retrato que justifica lo que actualmente llamamos resultado realizado con arreglo a una «óptica», y otra ese *renacer en vida ajena* a que Vicente Aleixandre nos enseña en sus *Encuentros* solidarios, donde lo que podríamos considerar tierra poética no sólo se considera rica por la soledad que conlleva, sino por la cantidad de seres humanos que implica, que quiere, que comprende, que justifica.

PRUEBA

Sus *Encuentros* tan poco literarios podrían subtitularse por todo lo dicho «Encuentros amistosos», ya que el poeta los quiso como *pruebas* de su proceso, como legitimación humana de lo alcanzado por quien tanto consiguió líricamente. Cuando una persona quiere hacer un retrato de alguien —y no de encargo, naturalmente—, es porque ese alguien le importa como testigo de su desarrollo personal, de su tejer y destejer humano. Siempre que un creador busca en un semejante su manera de residir en el mundo, es quizá para corroborar en alguna medida los valores de su personal residencia, lo que consiguió como peregrino: un espejo calificador. En contra de los retratistas que espejean superficialmente la piel de una criatura determinada, están los testimonios descifradores de quienes, elegidos por un alma creadora para ser retratados, cuentan de la misma particularidades muchas veces desconocidas. El retratado, cuando se siente profundamente comprendido por el retratista, subraya de él —o si no la función de retra-

tar no se realiza— valores y detalles que complementan el deseado desciframiento. Aquí precisamente está o no está el gran valor de un retrato: en que retrate indirectamente al autor del mismo. Las marionetas a que nos referimos en líneas iniciales, orgullosas del supuesto pedestal sobre el que se elevan, no tienen categoría para, al mismo tiempo que confiesan su manera de ser peculiarísima, hacernos entrever la de su dueño. Una persona elevada a personaje por casualidad no tiene tiempo como si dijéramos de otra cosa que de asumir trago tan fenomenal... Ahora bien, los encontrados, como ocurre en el caso de *Los encuentros* aleixandrinos, se sienten tales en el conocimiento de quien los perennizó literariamente. El encontrado no lo es, si no se encuentra a su vera el estilo, la gracia, la manera de la persona que lo encontró. El encuentro propiamente dicho es precisamente el resultado de una criatura que descifra su contenido siempre enigmático, en el talante personal de otra. ¡Probándolo...! Acreditándolo. Puesto que, no es posible decir: «así soy yo, gracias a Vicente Aleixandre», sin contar todo lo mucho que éste puso en el desciframiento, en el encuentro de alguien que iba a probar su madurez. Llegamos aquí, cuando entendemos esta parte de la obra del poeta como una consecuencia de su madurez sobre todas las cosas, a algo que nos interesa señalar antes que nada: el maduro equilibrio de quien sale al encuentro de los seres humanos, como siempre que ante un motivo u otro inicia su canto. Y las propiedades joviales, camaraderiles, gozosas, candeales, que la madurez del retratista pone de manifiesto cuando, a la busca de un ser cordialmente estimado, definen sin pretenderlo matices y propiedades de su personalísima manera de ser. Los *trazos* del escritor no son rotundos ni expresionistas, sino estremecidos en principio y como cansados cuando alcanzan el límite de lo definitorio. En *Los encuentros* de Aleixandre, que no hay ambigüedad ni apuntes corroídos por una levedad siempre peligrosa, todo está, sin embargo, porque *está siendo,* como si quien ha pretendido llevarnos a una familiaridad cordial sobre todo fuese enemigo de la rotundidez. Lo que tiene de *prueba,* es lo que ellos en sí tienen de *propósito...* A mí me parece que sus encuentros deben valorarse más como *guaches* que como dibujos, aunque los *guaches* en este caso necesiten para cumplir su función definitoria de un esqueleto inevitable para producirse y trascender. Sería inútil elegir uno cualquiera y analizar los *tonos* que le sirven de fondo, de fondo, claro está, a la firme palabra dibujada que el encuentro aleixandrino en primera instancia supone. Porque el valor —y el encanto— de *Los encuentros* que nos ocupan, está precisamente en el perfil contrastado por tonalidades sensibilizadas de unos, y en el triunfo de esos tonos sobre el entramado dibujístico que en otros

impone su resonancia. En los labios del poeta una luz reveladora, convirtiéndose en amistad, perfila en colaboración con cierto elegante destartalo los seres por él queridos. Hasta que encontrándolos y encontrándose, consigue que las desolaciones del retratista y los retratados se conforten mutuamente. La madurez, glorificación viva de la experiencia, descifra al amigo y se siente comprendida por la criatura retratada. Como si... *Nadie me enseñó nada. Sólo la luz y el cielo, / o el agua y esos montes, o esas breñas o, abajo, / el arenal...* Aunque lo importante de quien a pesar de lo dicho busca encuentros con los seres humanos que más aprecia, es que no pretende contagiarlos con aquello que a él le desola, sino con tantos y tantos valores como han perfilado a lo largo de su obra el camino de su quimera. Este camino, tan distinto a nuestro modo de ver del frecuentado por otro poeta, Luis Cernuda, ni conforta por lo andado ni desmoraliza por lo sufrido. Se nos brinda en la manera que Vicente Aleixandre tiene de comprender los siempre quiméricos caminos de los seres por él elegidos, como algo acreditativo y nada más. El retratista, o el escuchador, el que cuando se decide al «encuentro» no busca alimentarse con nada de lo que fina, profundamente, descubre, rinde el homenaje correspondiente a quienes a pesar de sus desolaciones, de tristezas infinitas, de duelos inmensos, residen en la vida, siguen adelante. Como si lo importante de quienes siempre están solos, salvo en su pretendido y malogrado afán quimérico, fuera este diario afán cognoscente —al que nos acostumbró en su poesía Vicente Aleixandre—, estercolado como si dijéramos por la tristeza que inevitablemente producen las quimeras nunca logradas. En *Los encuentros* aleixandrinos, en última instancia, no hay nunca nada de triunfalismos, de felicidad, de júbilo excesivo. Sino enfrentamientos varios de la condición humana con la permanente adversidad que de una manera u otra la destroza.

DIALOGO

¿De qué habla Vicente Aleixandre con sus encontrados...? *Habla,* y eso es lo importante, cuando se sabe que la mayoría de los retratistas, sobre todo los artísticos, *callan.* ¿Cómo podrían definirse en última instancia *Los encuentros* aleixadrinos, llegados a este otro punto...? Como resultados de diálogos habidos por el poeta y sus amigos, mantenidos alrededor de problemas tan esenciales como preocupantes. El problema fundamental, claro está y él lo dijo, es ser un *eco entero.* Lo que Aleixandre intenta, evitando el riesgo del cartompiedrismo lamentable, es subrayar de una manera total, plena, la naturaleza que trata de comprender. Sin embargo, el poeta, consciente de

que la penetración en muchos casos parcializa, habla, charla con sus modelos, y no por aquello de imitar a los psiquíatras, sino para que el trazo definitorio no pierda nunca su categoría de elemento confidencial. Se diría que en sus *Encuentros* importa mucho más el *perderse* inicial que la resumidora síntesis. Para el retratista lo que vale es disponer, como en su tarea ocurre, de legítimas experiencias, de derroche humano, de entrega viva, para luego permitirse el lujo en la síntesis unitaria de *elegir* aquello que a la hora de la selección arriesgada diga más de la criatura que una serie de múltiples sumandos. «Podría haber elegido esto o aquello», pensamos ante el encuentro aleixandrino, cuando somos conocedores de la persona efigiada. Pero es que en la elección precisamente —desde fijarse en una nariz, a dar importancia al garbo, al aire, o al defecto— es donde hay que buscar lo palpitante de su personalísima manera de resumir. El escuchador no es sensible a lo más evidente muchas veces, sino a lo más recatado. Aunque luego, en posesión de valores que quizá un retratista más superficial no descubriera, dispone el encuentro pretendido con una sutileza, con una caladura, con una sensibilidad, en suma, sencillamente magistrales. El diálogo entre los dos elementos que determinan el encuentro, tiene valor y tibieza de coloquio. Puesto que, quien ha dado cuerpo a lo largo de una obra copiosa al menos empastado de los lirismos, no hubiera podido en esta otra parte de la misma, confundir diálogo entrañable con altisonante conservación.

Por otra parte, lo que hay en *Los encuentros* de sorpresa en el enfoque y de amplitud en la elección de valores, se debe, quizá, a la riqueza que lo surrealista siempre determinó en la tarea de Aleixandre. Una vez que nos instalamos en el mundo de *Los encuentros*, observamos que dentro de muchos de ellos hay contrastes, corrientes, direcciones que al encontrarse enriquecen de manera notable, y sin salirse del *tempo* señalado, la tarea del escritor. Obsérvese que no nos referimos a una riqueza metafórica, a ciertos atrevimientos prosódicos, etcétera. Sino a un curioso desenfado, a la amplitud con que el retratista avanza en el conocimiento de sus retratados. Lo que los superficiales llaman *parecido,* en este caso debe considerarse *personal misteriosidad* bien calibrada. Lo que un escritor sin la afluencia surrealista, siempre evidente en el proceso aleixandrino, no hubiera conseguido, aquí se logra en función del desembarazo, de la capacidad de riesgo, de la alegría —¿y por qué no?— con que el escuchador registra lo que valora de la manera más personal. Si no fuera por el temor a perdernos, diríamos que en *Los encuentros* de que tratamos hay, al lado de un entendimiento frontal, despreocupado, gravemente acometedor, como una *metodología* surrealista, cuando conviene. Que sin

necesidad de enriquecer los logros a la hora del hallazgo en extremo, hace que éstos deriven muchas veces de tierras impensadas, en las que Aleixandre encuentra motivos que únicamente de esta forma resulta posible descubrir. *Hermoso es, hermoso humilde y confiante, vivificador y profundo, / sentirse bajo el sol, entre los demás, impelido / llevado, conducido, mezclado, rumorosamente arrastrado,* según anotó el poeta en una de sus estrofas de más sentido social entre las que pueden elegirse dentro de su obra. Pero mucho más hermoso dialogar con quienes, pertenecientes a *los demás* como todos, conllevan por culpa quizá de su quimera, mucho más sentido del sacrificio y doble mayor compromiso en el plano de la responsabilidad. Dentro de ella, del sentido de la responsabilidad que a cada uno de los «encontrados» por Aleixandre categoriza, Vicente procura no perder un contacto que como alma en vuelo corre siempre el peligro de perderse: ese gran corazón de los hombres que palpita para él extendido... Ese corazón que, cuando el poeta pierde, le obliga a hacer lo que Aleixandre nunca proclamaría: que son inútiles todos los «encuentros»... ¡Que es inútil enriquecer la vida con «encuentros», de los que no puede deducirse riqueza, humanidad profunda, verdad original...!

LOS DEMAS

Nunca hemos leído un estudio, un texto sobre esos nombres que a la cabeza de muchos, infinitos poemas, merecen el honor de una impresa, exclusiva dedicatoria. Los poetas eligen entre seres queridos aquel o aquellos que se merecen la aventura descifradora de su poesía y nadie —al menos que nosotros sepamos— ha dedicado a quienes tuvimos la suerte de ser el primer destinatario de algún poema el estudio de lo que supone en la vida siempre misteriosa y compleja del correspondiente creador. El cantor, el celebrante, el poeta, necesita como de un testigo que certifique con su presencia nominal el hondo empeño de su tarea. Quien parece descubrir lo que fundamenta su vuelo en la soledad más completa, elige entre un número determinado de amigos, y entre los seleccionados uno, al que convierte en testigo esencial de su labor. No se sabe, o nosotros al menos no lo sabemos, el efecto que semejante selección produce en la persona escogida. Pero no cabe duda que ésta, poco preocupada a lo mejor de atención tan importante, es la elegida por el poeta como representante de *los demás*. La criatura a que un creador dedica este o aquel canto, da fe de manera intemporal, de lo que el poeta en un momento importante de su vida convirtió en canto imperecedero. El ser humano al que por siempre quedan *dedicados* un puñado de versos, que suponen en la

vida de otro hombre algo importantísimo, pertenece a la casta que Vicente Aleixandre supone merecedora de sus *Encuentros*, de sus retratos fraternos, de sus diálogos entre manera de vivir y maneras de pasar. El creador, lo mismo al dedicar una cualquiera de sus creaciones, que cuando en *Los encuentros* a que venimos refiriéndonos, trata de eternizar a testigos que han supuesto espectadores muy importantes de su desarrollo, según quedó apuntado, no se exceptúa de los demás ni trata de convencer a nadie de que entre los demás sean sus pretextos lírico-biográficos personajes. Sino, eso sí, que fueron, pese a todo lo que a ello se opuso y constantemente se opone, *personas* de las que muy deprisa suelen denominarse de «carne y hueso». Destinatarios incuestionables de su personal labor. En los retratos aleixandrinos están queridos con un agradecimiento peculiar y profundo *los demás* que hacen imposible dentro de su ética creadora sentirse sólo en la nostalgia y en la vida maravillosa de lo cotidiano. *Porque yo nací entero cada día, entero y tierno siempre, / y débil y gozoso cada día hollé naciendo / la yerba misma intacta: pisé leve, estrené brisas, / henchí también mi seno, y miré el mundo / y lo vi bueno.* Y era preciso que en un apartado poco importante en apariencia de su obra, *los demás*, un puñado de criaturas que por sus caminos personales hicieron dentro de sus límites lo mismo, sometidos a la tensión heroica, charlasen, conversasen, dialogasen con el poeta de lo mejor y más puro del mundo, olvidando, como corresponde, todo aquello que niega, sabe Dios por qué razones, su sempiterna maravilla creadora.

Si *los demás* de Vicente Aleixandre hubieran sido elegidos entre personajes con pedestal, de los que de tanto insistir en aparentar dejan muchas veces de ser y se dedican a bastardearse a lo brillante, sus *Encuentros* tendrían algo de «galería de retratos *ilustres*», poco del agrado de quien, cuando alguna vez dijo «el hombre no existe», debió ser por sentirse atacado por la falsedad ajena, por la petulancia huera. Porque el autor de *Pasión de la tierra* buscó encontrarse entre quienes para realizarse no dejaron nunca de pertenecer a *los demás*, no se sintieron nunca con derecho a exceptuarse de manera tan ridícula como «selecta», sus *Encuentros* tienen siempre algo, por encima de todo, de lecciones de modestia y de tratados de idoneidad. En toda su poesía lo inmediato y lo idóneo, conviene recordarlo, logran una nupcia expresiva de voltaje nunca frenético, pero siempre cálido. Escribiríamos al llegar aquí sobre «Después de la guerra» *(Diálogos del conocimiento)* todo lo que este poema, desde que le conocimos, siempre nos ha inspirado... Pero no nos queda otro remedio, aunque no lo hagamos, al recordarle de pasada que aludir a él, porque en su trama

lírica nos parece más evidente que en ningún otro quizá del mapa aleixandrino, la actitud respecto al mundo, a la vida, a *los demás,* puesta de manifiesto por el creador estudiado, cuando en contacto con sus semejantes no quiere de ellos —a cambio de bondad y entrega— otra cosa que profunda comprensión. Dado que les exige, si ello es posible en alma creadora de las características del autor de *Espadas como labios,* que a la hora de la elevación humana inexcusable no desdeñen nunca la humildad... ¡Qué profundo y qué humilde el autor de «Después de la guerra», en un momento de su vida lleno probablemente de graves inquietudes y preocupaciones...! ¡Qué humildes y qué necesitados de ser cada vez más legítimos salimos de la lectura de sus *Encuentros,* entendiéndolos como *radiografías de un clamor profundo* tantas veces desatendido, en vez de elogios ditirámbicos de esa importancia externa a la que el hombre tiende de manera fatal, cuando es incapaz de vivir enquiciado respecto a su importancia esencial!

GALERÍA DE LATIDOS

Al resumir todo lo abocetado en este ensayo sobre *Los encuentros* aleixandrinos, destaquemos cual rúbrica necesaria lo que en el quehacer del poeta los mismos suponen, como premio humano, como contraste vivo, como refrendamiento de una dedicación que acepta los mismos, cual se aceptan muchas veces esas palabras gracias a las cuales nos sentimos más firmes e idénticos a nosotros mismos. Las radiografías de los demás, elegidas por Aleixandre, no son un *conjunto minoritario* donde no caben, como siempre que se trata de elegidos más que de seleccionados, sino todos aquellos que, leales a un vuelo y a una conducta, pudieron ser motivo de otros encuentros, de otros retratos, de otros abrazos entrañables. El poeta creó una manera de ser libre, y pregunta en sus encuentros —si se quiere de forma indirecta—, a quienes se acerca con sencillez y profundidad naturalísimas, si la libertad por él conseguida les parece esencial verdad histórica. Y para ello, en lugar de acreditar lo que en sus amigos pudiera haber de material más apto para el brillo, pone en evidencia lo que los mismos alcanzaron en el clamoreo entrañable de sus vocaciones, de la misma manera que él liberó con legítimo acento lírico su manera de ser. Unas y otras personas de las que el poeta eligió para *contrastar resultados,* no importan tanto por lo que *alcanzaron,* sino por cómo y de qué manera *latieron.* Lo que en tantas ocasiones suele denominarse «galería de personajes *ilustres*», puede llamarse —y en nuestro criterio tal nombre merece— «galería de personas de acreditado latir». Porque en el cañamazo de lo vivo, aquello que seriamente importa no

es lo que se organiza, sino lo que natural, espontánea y seriamente se teje. No es lo que preconcebidamente se eleva con voluntad tesonera, como hacen quienes para justificarse dan a su obra cierto aire funerario de tumba, sino aquello que se consigue claro está a base de legítimos latidos, de esos latidos peculiarísimos en los que Aleixandre encuentra a sus retratados, vengan de donde vengan y hagan lo que hagan. El encuentro, en fin, es como un medir en un puñado de latidos predilectos aquellos que dentro de la obra se convirtieron —podría decirse— en constantes. *Los demás* elegidos por el creador, en latidos tan humanos como los de todos sus semejantes, acreditaron una categoría que, como la del retratista deseoso del refrendo señalado, no dejó en ningún momento —cosa más importante de lo que parece— de pertenecer, por muchas y quizá interminables razones, a *los demás*. En tiempos comunitarios como el nuestro, en los que sólo saben asomarse al futuro quienes viven y crean vinculados con los demás, dentro de una solidaridad importante, en absoluto impuesta, *categoriza* esta vinculación que tantos pretenden y tan pocos consiguen. En momentos que al admitirse como superada aquella faceta que recibió el nombre de «deshumanización del arte», todo el mundo busca cantos, mundos formales, espacios sinfónicos donde sean posibles templarse gentes que o son porvenir o no son nada, ¡magnífico el gesto de Aleixandre buscando en personas capaces de responder de la legitimidad de su canto o su conducta, de su actitud ante el hombre y la vida lo que las mismas consiguieron de categoría no excluyente, de dignidad incapaz de olvidarse ni por un sólo momento del ser normal y sufriente! Vicente Aleixandre ha conseguido una poesía que devuelve a un pueblo español dignificado por el esfuerzo obligado de comprenderla, aquella savia, aquella riqueza que los auténticos poetas consideran la clave como si dijéramos de su riqueza. Y los pretextos utilizados por él para la consecución de sus *Encuentros* tenían que ser personalidades que elevándose como es natural y en función de la cultura, de aquellos que muchas veces se despreocupan de la elevación imprescindible, latieron con lo sano de sus semejantes, para que lo que iba a servir de testimonio de la obra aleixandrina la proclamase por encima de todo sana, vinculada, con raíz en lo español antifolklórico, como lo quiso siempre quien, por culpa de su vuelo, hizo doblemente verdadera su personalísima canción. Ni Aleixandre, ni quienes tuvieron el honor de ser efigiados en sus *Encuentros* se permitieron nunca, por ejemplo, creer superficialmente en *la felicidad,* como aquellos españoles, un poco de espaldas a su obra, empeñados por culpa de su superficialidad, en no comprenderla. ¡Porque creyeron en *la dicha!* Y por ello, cuando la latieron desde planos

muy distintos de la vida elevada o normal española, bien en la poesía que hizo de la dicha sobre todo una meta, o bien habiéndose sentido distinguidos por ella en función de algo que no tiene que ver por fortuna con la clase, se dieron cita en una serie de «encuentros» donde, probablemente, lo que su autor dejó más acentuado fue la dignidad de ser hombre capaz de no traicionarse, ni por la mediocridad ni por las cada día más abundantes y despreciables mixtificaciones.

ENRIQUE AZCOAGA

Conde de Peñalver, 62, 1.º izqda.
MADRID-6

OLVIDAR ES MORIR

(Análisis de «El enterrado»)

En el número VII de la revista *Hora de España*, correspondiente al mes de julio de 1937, Vicente Aleixandre publicó una semblanza de Federico García Lorca titulada «Federico». Si los centenares de trabajos sobre la persona y la obra del poeta granadino no existieran, las páginas a las que me estoy refiriendo hubieran bastado para crear lo que ya es indestructible: la criatura mítica en la que se ha convertido Federico.

Años después, Aleixandre vuelve a escribir sobre Lorca. Son los «días oscuros y durísimos de 1944» (1). Si antes trazó los perfiles míticos de Lorca, ahora (1944) establece un diálogo entre el poeta muerto y él para terminar con una larga admonición contra los que practican la violencia. Análoga historia en la semblanza y en el poema. Tratamientos diferentes, como ya he escrito en otras ocasiones. Podemos citar más casos sobre las variantes «semblanza-evocación» y «poema», por ejemplo, Miguel Hernández. Aquí sólo nos ocuparemos de «El enterrado».

* * *

Leopoldo de Luis ha recogido casi todos los títulos en los que Aleixandre, de una forma u otra, trata al muerto como enterrado del que emergen árboles, cantos, florecillas (2). No cita un poema de *Sombra*

(1) Así los llamó Manuel Alvar en «Análisis de *Ciudad del paraíso*», Instituto Español de Lengua y Literatura, Roma, 1975. Este trabajo es fundamental entre los dedicados a Aleixandre.

(2) Leopoldo de Luis: *Vicente Aleixandre*. Ed. EPESA, Madrid, 1970, pp. 151 y ss.: «Ahí está, desde sus primeros libros hasta el último, el inquietador mundo subterráneo. En conexión evidente con el tema del "nacimiento último", al que luego me referiré, mas con una continuada manera de contemplar la vida a través de misteriosos cimbres y naturales hipogeos. No se ha estudiado hasta ahora esa constante aleixandrina, que yo sepa, y me parece que podría llevarse a cabo sobre los jalones de ocho poemas: "En el fondo del pozo", de *Espadas como labios* (...); el segundo jalón es "Mina", de *La destrucción o el amor* (...); de aquí pasamos a *Mundo a solas* (...), con su poema "Bajo la tierra" (...); un nuevo punto de referencia nos lo da el poema "El enterrado", de *Nacimiento último* (...); en el mismo libro, y como exponente que es de la obra desarrollada en veinticinco años, hallamos otros dos: "El muerto" (...) y "Epitafio" (...); de 1944 data otro posible jalón de ese

del paraíso (1944) titulado «Padre mío», en el que el muerto es el padre del propio poeta. En él, Aleixandre no acepta la muerte como «nacimiento último» (3). No intento tampoco hacer un estudio comparativo entre los diversos títulos citados, aunque espigando en ellos se pueden deducir ideas recurrentes y expresiones casi idénticas. Ese empeño nos llevaría fuera de los límites de este trabajo.

* * *

Situados ya en el ámbito de «El enterrado», tengamos en cuenta la afirmación de Antonio Machado al referirse a la metáfora y a San Juan de la Cruz: «La imagen aparece por un súbito incremento del caudal del sentir apasionado, y una vez creada, es ella a su vez creadora, y engendra, por su contenido emotivo, la estrofa siguiente» (4). Apliquémosla en sentido lato a la génesis y evolución del poema. Encontramos así que Vicente Aleixandre escribe partiendo de datos fundamentales ya usados por él: el enterrado que se desintegra en la materia, la germinación posterior. Sólo añade una nota al final del texto: la indignación contra el crimen. Ahora Aleixandre no pide estoicamente como al final de «Epitafio»:

> (...) *Pasa, humano:*
> *no sonarán tus pasos en un pecho.*

sino que termina con vehemencia:

> (...) *¡Ah, ciegos hombres que banales marcháis*
> *pisando un pecho! ¡Ah, ciegos, delirantes, que un día*
> *segasteis una vida poderosa! ¡Ah, espumas*
> *instantáneas; ah, humanos sin mañana; ah, olvido!*

Terminación consecuente con el rechazo de la muerte trágica.

* * *

En el análisis poético no son válidas las síntesis apriorísticas: el poeta utiliza un orden lineal de composición en el que los elementos lingüísticos modifican y condicionan a los siguientes, y viceversa. Se

---

itinerario de vida subyacente. No se incorpora a libro. Su razón inicial es una elegía a Lorca (...). Su título, "El enterrado". El título ha repetido no sólo el del poema de *Nacimiento último* (...), sino también el subtítulo del poema de *Espadas como labios*. Y aún no era bastante. Se insiste, en prueba clara de que el tiempo no ha borrado la inicial y obsesiva intuición, en las páginas más recientes. "El enterrado" vuelve a ser título para uno de los *Poemas de la consumación* (1968).»

(3) Lógicamente, la rechaza con energía cuando se trata de muertes trágicas como la de Miguel Hernández. A su recuerdo escribió Aleixandre uno de sus poemas más conmovedores: «Elegía».

(4) Antonio Machado: *Obras Completas*, Buenos Aires, 1964, p. 709.

establece así una relación dialéctica que a veces da como resultado lo que no era previsible. Por eso creo que se debe conducir el análisis desde la palabra a las unidades superiores, que en poesía están formadas por la conjunción exacta entre el significado y el ritmo. Estudiar estos últimos separadamente es caer en un crónico vicio idealista y supone además desconocer la importancia de la semántica poética. Vicente Aleixandre afirma: «En poesía, lo que no está bien dicho no está bien dicho», y Antonio Carvajal añade: «Pero ¿qué es decir bien? Me atrevo a afirmar que "decir bien" es usar la palabra que, ya dicha, resulta insustituible» (5).

* * *

En el poema, el contenido parcial se desintegra modificado/modificante en el total (6). Para llegar a éste hay que partir de aquél y así veremos que la disolución no es absoluta, sino que los contenidos parciales operan en ocasiones con tanta libertad y posibilidades que hacen inacabable el análisis poético. No quiero decir otra cosa que el poema es abordable desde múltiples puntos de vista que sólo admiten las restricciones de la paráfrasis y el venal juicio de valor.

* * *

Un poema es el resultado de una experiencia individual, pero el poeta no es «dueño» del poema antes ni después de la escritura. Antes de la misma no lo es porque la trayectoria del poema no existe a priori completa en la mente del autor. Cuando decimos que el poema es autónomo no estamos afirmando otra cosa que el autor se sumerge en el lenguaje y extrae de él lo que en ocasiones era imprevisto. En esa *acción lingüística* influyen naturalmente una serie de factores sicológicos, sociológicos, etc., que no se estudian aisladamente porque «son» en el autor y al descargarse en el poema se convierten en él; de esta forma lleva razón Susan Sontag cuando afirma que no escribe sus libros en un contexto, sino en una habitación. Cuando el poema ha terminado, lo privado se hace público. Por ello el poeta no es «dueño» después del acto creador. De ahí que sea posible interpretar.

* * *

(5) Antonio Carvajal: Presentación de *Ofrenda en la memoria*, de J. Gutiérrez, Granada, 1977.

(6) El paso brutal de los asesinos de "El enterrado" rompe incluso la limpia aceptación de la muerte, que había sido expuesta de forma análoga en otras piezas.

Vicente Aleixandre es uno de los maestros del verso libre. *Sombra del paraíso* constituye una de sus obras capitales desde este punto concreto. Resulta extraño que «El enterrado» esté escrito en alejandrinos sueltos. Y esa extrañeza nace porque —ya lo hemos dicho— por esa época Aleixandre es casi exclusivamente versolibrista, pero desaparece en parte si consideramos que el núcleo heptasílabo constituye pieza muy importante en *Sombra del paraíso.* Manuel Alvar, en su análisis citado, ha observado que «los versos no se distribuyen por sílabas uniformes, pero no es menos cierto que la base del poema se sustenta sobre una estructura de heptasílabos» (7). Los alejandrinos de «El enterrado» son polirrítmicos y obedecen a las características señaladas por Navarro Tomás en los posmodernistas (8). Sin embargo, no existe en «El enterrado» tendencia al trocaico (hemistiquios acentuados en segunda y sexta sílabas), siendo mucho más abundantes los dactílicos (hemistiquios acentuados en tercera y sexta), contabilizando, además, algunos mixtos. Aleixandre adopta una actitud ecléctica porque el *contenido* del poema es mudable: una primera parte de quince alejandrinos en la que predominan las interrogaciones directas; una segunda, de sólo cuatro versos en la que intenta contestarse las preguntas anteriores, y una última de siete, llena de exclamaciones.

Aunque Aleixandre ha rechazado en el poema el encabalgamiento con palabra partida o con partícula débil —propios del modernismo—, no rehúsa el de sustantivo y adjetivo: «tarde/completa», «briznas/ligeras», «plantas/sacudidas», «vida/poderosa», o viceversa: «hondas/raíces». Pero el isosilabismo de «El enterrado» no limita la libertad del poema. Los casos de encabalgamiento citados representan muy poco con relación a una mayor libertad que Aleixandre utiliza. Además, los mismos encabalgamientos ejercen en el texto una función significativa que luego veremos.

Amado Alonso, en su obra *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (9), estudia el ritmo del poeta chileno. Sus conclusiones son tan acertadas y su estudio tan profundo, que se pueden aplicar en buena parte a los versolibristas. Ahora sólo nos interesan unos datos de este libro: «la tendencia al alejandrino es muy general en los verso-

---

(7) El verso libre de *Sombra del paraíso* es el más «clásico» del autor. Antes y después de esta obra, Aleixandre escribe un verso libre más «puro», apoyándose no tanto en los núcleos tradicionales, sino en las recurrencias fónicas, morfológicas, sintácticas y semánticas. Conviene puntualizar también que la originalidad del poeta no puede dejar de influirse de una tradición establecida de experiencia lingüística, establecida a través de varios siglos.

(8) Tomás Navarro Tomás: *Métrica española,* Las Américas Publishing Company, Nueva York, 1966, p. 472.

(9) Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 6.ª ed., pp. 85 y ss.

libristas españoles y franceses». Allí podemos leer también cómo en una de las obras clave del verso libre —*Residencia en la tierra*— «hay, además, abundancia de alejandrinos con hemistiquios y sin rima, mezclados con versos libres, o si se prefiere: el resto consta de versos libres, con fuerte tendencia al alejandrino». Tenemos otro dato más que nos atenúa la posible sorpresa del isosilabismo de «El enterrado».

* * *

El primer verso consta de tres núcleos diferenciados:

buen amigo,
en la tarde completa
estoy sintiendo

que a su vez nos ofrece el encabalgamiento del primer hemistiquio: «tarde/completa». El poema comienza con tono antirretórico y coloquial: «buen amigo». De tan usado, «buen» se ha vaciado en gran parte de significado, mucho más si califica a «amigo». Podríamos hablar de adjetivación pleonástica si no encontráramos «parejas» a lo largo del alejandrino: «tarde completa», «estoy sintiendo». El adjetivo «completa» tampoco nos precisa ni amplía la «tarde» axial que se volverá «extrema» en el alejandrino 20. «Tarde completa» nos ofrece su doble posibilidad significativa: «llena», «acabada». Este deslizamiento se hace más profundo al final del verso, porque oración y verso no coinciden y de esta forma «sintiendo» nos ofrece en seguida su múltiple significado: «experimentar sensaciones producidas por causas externas o internas», «oír», «experimentar una impresión, placer o dolor espiritual», «lamentar, tener por dolorosa y mala una cosa», etc. Emplea, además, una forma durativa, «estoy sintiendo», que viene precedida de un complemento no usual: «tarde completa». Esa idea de atemporalidad que «completa» da a «tarde» y la forma «estoy sintiendo» constituyen elementos clave del primer alejandrino. La duda no se resuelve al principio del segundo verso porque «tu vivir» no selecciona ninguno de los posibles significados de «estoy sintiendo». Se diría que el poeta los ha relacionado para continuar con esa difusa materia semántica en la que han entrado en batalla la posible belleza de «tarde completa» y el hipotético pesar de «estoy sintiendo». Pero el título y la dedicatoria del poema inclinan ahora la balanza del lado del segundo. El final de la primera oración —«tu vivir»— no resuelve, pues, el significado total de ésta.

Elementos de cuatro oraciones componen el segundo alejandrino en el que se restablece un sereno diálogo entre el *yo* y el *tú.* Si no

conociéramos a priori el pensamiento aleixandrino, el final «yo te escucho, acabado» podría parecer una fácil paradoja. Además, «estoy sintiendo» continúa ejerciendo su significado múltiple porque aunque se establece un paralelismo entre «estoy sintiendo» y «yo te escucho» al mismo tiempo los extremos del segundo verso —«tu vivir» y «acabado»— rompen el sentido de nueva conversación entre el *yo* y el *tú*. Se establece, por otra parte, una recurrencia antonímica entre «completa» y «acabado». Recurrencia que puede ser al mismo tiempo sinonímica si nos atenemos al significado «completa = acabada».

En el tercer alejandrino encontramos, como dijimos, una de las ideas fundamentales del pensamiento aleixandrino: el muerto integrado amorosamente en la materia. «Leve» y «amorosa» tienen una exacta correspondencia. Repite —ahora entre versos— el esquema del encabalgamiento que hemos visto en los anteriores: «descansa/sobre tu pecho». La fusión del muerto es total y un indicador —«tu pecho»— nos lo recuerda. La improvisada interrogación directa «¿Alientas?» nos viene a romper el posible sosiego anterior. La entonación inesperada, debida a la interrogación, podría romper la estructura rítmica de forma demasiado violenta. Por ello repite el mismo esquema acentual del hemistiquio correspondiente anterior.

Bajo la tierra leve
Sobre tu pecho. ¿Alientas?

Vicente Aleixandre quiere cercar un campo de significaciones y contemplamos que la duda —establecida desde el principio— aflora de nuevo: «¿Alientas?» No es lo mismo vivir en el recuerdo que estar acabado en la materia. De esta manera, el diálogo establecido en el segundo alejandrino se replantea en el cuarto: «¿Alientas?» Una nueva interrogación se abre con «¿Qué ronca voz caliente?», que nos llevará hasta el 7.° alejandrino. Si en el primero había vertido el polisémico «estoy sintiendo», en el 5.° se ciñe a «siento». Como «siento» —nueva recurrencia— va precedido de «voz», parece que la polisemia de «estoy sintiendo» adquiere nueva condición: quedaría resuelta en «oír». Pero no. Inmediatamente un nuevo —antiguo, si recordamos— espacio de significaciones se abre:

... siento que hasta el pecho me sube,
desde las graves, hondas raíces con que me hinco
en tu memoria, amigo, vivo amigo, enterrado?

Comprendemos que lo que empezaba con aceptación se transforma en protesta. El gusto aleixandrino por expresar lo espiritual con figuras eminentemente materiales nos ha podido desviar por terrenos

equívocos. La imagen arbórea (10) termina de aclararnos que Aleixandre hunde sus raíces no en la tierra —como sería lo esperado—, sino en la memoria del poeta muerto. Pero la memoria también es materia. «Buen amigo» —«acabado» en el 2.° alejandrino— «es» «enterrado» en el 7.° Vicente Aleixandre ha preferido a lo largo de los versos que llevamos leídos materializar en «vegetal» la vida, la muerte y el recuerdo. Así, «raíces» es calificada en el 6.° alejandrino con «graves» y «hondas». Un adjetivo material —«hondas»— perfectamente aplicable a «raíces» con otro que en el texto es espiritual: *graves*. Al mismo tiempo el poeta vuelve a dirigirse al enterrado con la sencilla invocación del principio: «amigo, vivo amigo». Comprendemos, de pasada, uno de los puntos fundamentales del pensamiento aleixandrino: la única comunicación posible con los muertos se establece en el recuerdo del existente.

Por tercera vez —al principio del 8.° verso— el autor recurre a «siento». Aquí profundiza aún más en el significado: «Siento todas las flores que de tu boca surten.» El empleo sinestésico opera aparentemente. En la célebre evocación que hemos mencionado, Aleixandre destaca una cualidad de Federico que ha sido resaltada por otros amigos: la irresistible fascinación al decir sus propios versos. Por eso «siento» conserva su polisemia inicial, pero adquiere un nuevo sentido: el recuerdo de la voz de Federico diciendo sus versos. Aleixandre insiste en defender la memoria del poeta no sólo en su propio recuerdo, sino en la obra realizada (11).

Insistiendo en la idea vegetal del hombre, no sería ilícito contemplar al *hombre-árbol-Lorca,* de cuya boca aún salen versos, o «flores (...) verdes, tempranas, invencibles». Uno de los temas obsesivos de Aleixandre y de todo artista —perdurar— queda expresado en los alejandrinos 8.° y 9.°:

Siento todas las flores que de tu boca surten
hacia la vida, verdes, tempranas, invencibles.

«Siento», «surten», en perfecto equilibrio, pero desplazándonos a ese casi imperceptible campo de protesta contra el horror. En la enigmática tarde de aceptación y recuerdo, Aleixandre rompe en el lector la sensación de hermosura que acaba de expresar en los alejandrinos 8.° y 9.° Correspondiendo a «siento» (v. 8.°), escribe en el ver-

---

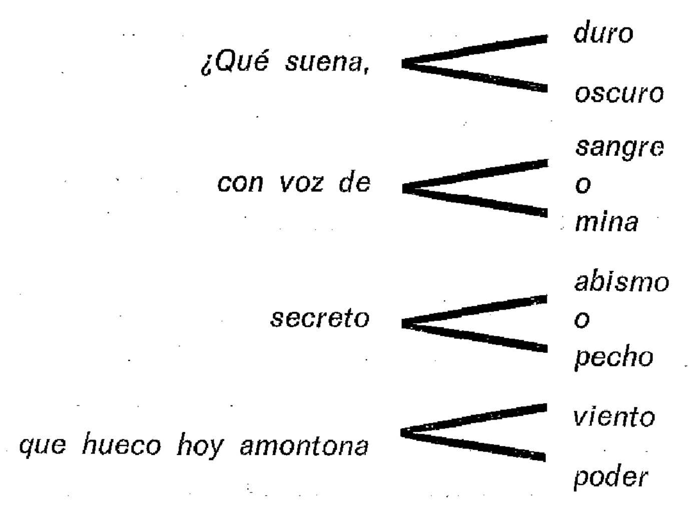
(10) Aleixandre compara en varias ocasiones al hombre con un árbol. En la evocación que citábamos al principio, Aleixandre escribe: «Y he sentido que sus brazos se apoyaban en el aire, pero que sus pies se hundían en el tiempo, en los siglos, en la raíz remotísima de la tierra hispánica, hasta no sé dónde, en busca de esa sabiduría profunda que llameaba en sus ojos, que quemaba en sus labios, que encandecía su ceño de inspirado.»

(11) Tema recurrente también en Aleixandre.

so 10: «¿Qué suena?» Si antes las flores surtían «verdes, tempranas, invencibles» —esto es: el recuerdo del poema o voz de Lorca en la memoria de Aleixandre— ahora la sustitución de «siento» por «qué suena» vuelve a remitirnos a la oscura zona del 6.° alejandrino: «desde las graves, hondas raíces con que me hinco». Si en los versos 4.° y 5.° se había preguntado «¿Qué ronca voz caliente, / (...), siento que hasta el pecho me sube», ahora recurre y se interroga:

¿Qué suena, duro, oscuro, con voz de sangre o mina,
secreto abismo o pecho que hueco hoy amontona
viento, poder, y expulsa tu voz hasta mi oído?

Estos tres versos vuelven a recoger las recurrencias anteriores, pero ordenándolas en perfectas correlaciones y paralelismos. La pareja «duro, oscuro», con acentos en las dos vocales más cerradas, nos recuerda la función que el acento puede tener en el significado, tal como lo demostró Dámaso Alonso en el citadísimo «infame turba de nocturnas aves». Pero en el caso «duro, oscuro» la proximidad acentual diluye los significados parciales, encontrando el poeta un significado difícilmente sustituible. *Dureza* y *oscuridad* pierden su sustancia individual a favor de la acentuación en la «u», resultando un curioso pleonasmo que resalta la angustia que se levanta contra la aceptación. Aleixandre utiliza después dos casos de «o» identificativa: «voz de sangre o mina», «secreto abismo o pecho». La polisemia de «mina» queda resuelta en el verso siguiente: «secreto abismo». Si el ser, el existente, tiene bordes, el no-ser es «secreto abismo», un hueco. Las parejas se repiten en los tres versos (10, 11,12):



A pesar de la ausencia, la comunicación entre el *yo* y el *tú* se restablece: «y expulsa tu voz hasta mi oído».

Una recurrencia se levanta con el lejano «¿Qué ronca voz caliente, (...), siento?», y el próximo «¿Qué suena?», que viene reforzada por anáfora. El espacio no se cierra, al contrario: nuevas inte-

rrogaciones que resumen lo anterior no contribuyen precisamente a esta labor, como vemos en el primer hemistiquio del 13 alejandrino:

¿Lloras? ¿Cantas? ¿O vives?

Llorar-cantar están perfectamente emparejados con las identificaciones anteriores. La tercera interrogación —*¿O vives?*— lleva a uno de los rasgos fundamentales del estilo de Vicente Aleixandre: la polisemia al final de verso o hemistiquio, aunque en este caso esté atenuada por la disyunción «o vives». El campo abierto de vida —llorar, cantar— se cierra en el segundo hemistiquio: «sólo vives sin llanto». Las recurrencias vuelven a resaltar el perfecto equilibrio calzado dentro de los alejandrinos:

¿Lloras? *¿Cantas? ¿O* vives, *solo* vives *sin* llanto?

Si las recurrencias «e-o» —«secreto, pecho, hueco»— constituían el eje fónico del verso 11 y la recurrencia *lloras-llanto* abría y cerraba el verso 13, la larga interrogación que continúa después se apoya en sabios mecanismos. Podemos decir que, aunque prosiguen hasta el final del verso 15, las interrogaciones terminan al final del verso 13. Si el presente de indicativo era protagonista de los versos anteriores y el sustantivo desempeñaba un papel discreto, ahora, en una aparente interrogación, el poema nos ofrece unas pocas apreciaciones exactas, claras, concluidas:

hombre de luz extinta que reposado aguardas,
sabio de ti y del mundo, bajo la tierra leve?

El poema nos conduce por campos que antes no presentíamos. La primera parte termina ya sin resolverse ninguna de las posibilidades del diálogo entre el *yo* y el *tú* que se han convertido en una interpelación al enterrado, al que se refieren los versos 14 y 15, en los que Aleixandre se referirá a él con alguna extensión, disponiendo los términos con equilibrio total:

hombre — *aguardas*
sabio — *bajo la tierra leve*

Conviene echar mano al ideolecto aleixandrino: si el diccionario de la RAE establece una sinonimia entre *conocer* y *saber,* Vicente Aleixandre distingue radicalmente entre ellos. En unos versos de *Poemas de la consumación* afirma:

Ignorar es vivir

y

Vida es ser joven y no más

Resulta que «sabio» tiene en el pensamiento aleixandrino clarísimas connotaciones fúnebres: el que sabe ya ha vivido, esto es: se ha consumado. La epístola que comenzaba con aire coloquial («buen amigo») (12) no exento de jovialidad, cierra su primera parte recurriendo al comienzo del tercer verso: *bajo la tierra leve.*

* * *

Las interminables interrogaciones con las que se pretende establecer un diálogo entre el *yo* y el *tú* han terminado ya. El imperativo «dime» —verso 2.º— lo intentó, pero todo queda en una serie de interrogaciones directas que han ido profundizando en la polisemia inicial que parecía resuelta. La estrofa siguiente, con tono narrativo, se abre con aparente paradoja: «Yo no sé. Sé que miro». Dos acentos seguidos —«sé. Sé»— pueden romper el ritmo si no se realiza una lectura correcta. Encontramos nuevamente el acento en función del significado: «Yo no sé. Sé...». A las preguntas de la primera parte del poema se contesta con un lacónico «Yo no sé», al que luego intenta precisar con «sé que miro florecillas». Pero la precisión «sé que miro florecillas» se podría sustituir perfectamente por «sé que hay florecillas» y no por «sé que veo florecillas». No es igual «mirar» que «ver». Aunque en el diccionario de la RAE se exija actividad consciente para ambos, sabemos que es conocida la expresión «mira pero no ve» o quizá debemos recordar el célebre consejo del maestro que visitaba con sus alumnos el Museo del Prado: «Jóvenes, no sólo hay que mirar los cuadros, hay que verlos». Frente a la precisión «yo no sé» nos hallamos ante «sé que miro florecillas» o «que un aire gentil crea las briznas ligeras», donde encontramos, además, tres «que» recurrentes.

La aparente subjetividad de los alejandrinos 16 y 17 se ha transformado en objetividad observable: Hay (o mira) florecillas y «Un aire / gentil orea las briznas ligeras que aquí brotan». Para ello el poeta emplea dos términos que despejan toda duda: *«un* aire» y *«aquí».* Los principios generales que establecíamos al principio de este análisis cobran sentido pleno: un término puede modificar a otro en doble dirección. «Tarde completa» —atemporal, imprecisa— adquiere una nueva dimensión: el poeta está obsesionado por plasmar un momento que, a su vez, sea durativo; arduo empeño que constituye uno de los puntos clave del poema en lo que llevamos analizado.

Sabemos que al decir «un» de aire excluimos los restantes, y al precisar «aquí», eliminamos cualquier posible espacio que no sea el

(12) Igual que «A José María Palacio», de Antonio Machado.

indicado. Pero simultáneamente debemos considerar que «*un* aire» y «*aquí* brotan» pierden el carácter de concreción, de realización particular y exacta en favor de «tarde completa». El autor habla con un inexistente (13), para eso establece un espacio y un tiempo artificiales, no-existentes: «aquí», «tarde completa». Por ello el «un» de «un aire» no es aquí indefinido ni definido, tampoco es un «sujeto universal» que flote sobre otros muchos (14), sino que, con palabras de Heidegger, «el "uno" "fue" siempre, y, sin embargo, puede decirse que no ha sido "nadie"» (15) —«nada» en este caso.

Si antes hablé de espacio y tiempo artificiales, conviene aclarar que «Vicente Aleixandre no finge experiencias» (16). Tampoco utiliza el poeta «una» ontología de lo «ante los ojos». Aleixandre construye en el poema un mundo presente con los recuerdos que «fueron». Pero ese mundo es posible porque remite a un «aquí» que le da carácter de «estado de no cerrado». El poema nos abre un espacio y un tiempo hasta ahora permanecen abiertos. Por ello «yo no sé» y «sé que miro florecillas» remiten a zonas diferentes. El poeta «no sabe» del inexistente, pero «sabe» del recuerdo, hunde sus raíces en él y vive. El paisaje es inherente al propio poeta, pero en el poema tiene su autonomía: la doble lectura es lícita: al fin y al cabo nos conduce a nuestro propio conocimiento.

Vista-oído son los dos sentidos claves del poema, en función del polisémico «sentir». El poeta nos comunica paralelamente dos sensaciones:

Sé que miro florecillas...
Sé que mis plantas sacudidas comprenden
tu clamorosa vida bajo tus dientes blancos.

Aleixandre, ahora, trata de encontrarse y «el temor es un modo de "encontrarse" (...), temer por otros es un modo de "coencontrarse" con los otros (...). "Objeto del temor" es el "ser con" aquel otro que podría serle arrancado a uno (...). El "temer por" se sabe en cierto modo no "golpeado", lo es concomitante, en el "ser golpeado" el "ser ahí con" con el cual teme (...). No se trata aquí de grados de "tonos afectivos", sino de modos existenciarios» (17). Queda claro que Vicente Aleixandre recalca más la inexistencia de Lorca que el «tono

---

(13) En mi libro *La poesía de Vicente Aleixandre* indiqué que «casi podemos hablar en *Mundo a solas* de existencialismo surrealista». Por otra parte, Heidegger afirma: «Pues la "sustancia" del hombre no es el espíritu, como síntesis de alma y cuerpo, sino la existencia.» Véase *El ser y el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, 2.ª ed. esp., 1962, p. 144.

(14) Heidegger: *Op. cit.*, p. 145.

(15) Heidegger: *Op. cit.*, p. 144.

(16) Manuel Alvar: *Op. cit.*, p. 13.

(17) M. Heidegger: *Op. cit.*, p. 159.

afectivo». Además, el «temor» es ya inmotivado porque la persona por la que teme le ha sido arrancada, por ello el «temor» se convierte en «sacudimiento».

El recurrente «sé» establece un aparente equilibrio imposible entre la vida y la muerte:

Sé que miro florecillas...
Sé que mis plantas sacudidas comprenden.

Acabamos de decir que Vicente Aleixandre no finge experiencias: el enterrado es un enterrado y la «clamorosa vida» fue. El «comprender» —verso 18— no es otra cosa que el sentir. Se trata de una sustitución: «sé que mis plantas sacudidas *sienten*». Ningún lector puede pensar que el poeta «ha resucitado» a Lorca para hablar imaginariamente con él. Para despejar posibles dudas, la segunda parte termina afirmando: «bajo tus dientes blancos», que es sustitución de dos hermistiquios recurrentes anteriores: «bajo la tierra leve».

* * *

Al comienzo de la tercera parte del poema asistimos a otra recurrencia con una ligera pero importante sustitución: «bajo la tarde extrema»: hemistiquio heptasílabo que se corresponde con «en la tarde completa». Las siguientes unidades se han articulado y distribuido cuidadosamente:

en la tarde completa
bajo la tierra leve
... bajo la tierra leve?
bajo tus dientes blancos
bajo la tarde extrema

Pero el adjetivo «dolorosa» —verso 21— actúa modificando de repente los significados, cualquier aceptación benévola ha terminado. El espacio y el tiempo se funden en el sentimiento del poeta, hecho escritura: «bajo la tarde extrema, / dolorosa». Una última percepción —«escucho—», desplazada gramaticalmente, termina con la dramática «actividad» del «yo» poemático. Ahora irrumpe la admonición: «Ah, ciegos hombres que banales marcháis / pisando un pecho». A lo largo del poema, el singular había sido protagonista casi exclusivo, salvando las excepciones que venían determinadas casi por lexicalización: «raíces», «flores», «briznas», «plantas». Sin embargo, los invocados serán designados en plural:

ciegos hombres
ciegos, delirantes
espumas instantáneas
humanos sin mañana

«Escucho» —verso 22— es final de todo lo anterior, pero principio también, queda como única percepción que enlaza con las anteriores:

estoy sintiendo (v. 1)
dime. Escucho. Yo te escucho (v. 2)
¿Alientas? (v. 4)
siento (v. 5)
siento (v. 8)
¿Qué suena...? (v. 10)
¿Lloras? ¿Cantas? ¿O vives...? (v. 13).

La «audición» es, pues, hasta ahora, la percepción que se destaca del magma de la primera parte. La segunda cumple una función que ya hemos contemplado antes. Si el «escucho» del verso 22 resume lo que acabamos de decir, el poema abre ahora un camino desconocido y sorprendente. Si el poeta había hincado sus raíces en la memoria del amigo y lo había escuchado en el recuerdo que quiere ser estático, ahora se dirige a «ciegos hombres», «humanos sin mañana», etc. «Escuchar» —verso 22— cierra —insisto— el poema. Lo cierra desde el punto de vista del pensamiento aleixandrino. Pero la no «naturalidad» de la muerte, el haber sido roto violentamente el «estarnos» y el «sernos» abre un nuevo campo en el que la imprecación imperará apoyándose y arrancando del citadísimo «escucho» final. Antes advertimos que el singular era protagonista casi exclusivo. Ahora lo es el plural. Sabemos que el plural no sólo se refiere a la cuantidad, sino que «se construye sobre la base de entidades *homogéneas en serie* (18), pero la *serialidad* es sólo modo de la dispersión organizada conforme a regla». «Ciegos hombres» menciona a varios individuos, pero no supone uniformidad: pueden estar juntos o dispersos. La pluralidad refiere, o puede referir, simultáneamente, un conjunto que no actúa en este caso unánimemente. Dicho de otra forma: los asesinos de Lorca son —fueron— más que el sórdido grupo que segó su vida. Conviene tener esto muy en cuenta, pues Aleixandre ha establecido además la oposición entre presencia y ausencia de artículo, porque la oposición no se establece entre *el/un*, sino que el artículo en castellano se opone a su ausencia. Como el poeta tiene que situar «hombres» no sólo métrica, sino semánticamente, los pospone a «ciegos». El ápice en «ciegos» los convierte en sustantivo momentáneamente, hasta la aparición de «hombres». La distribución se ha hecho de forma ascendente y

---

(18) E. Cassirer: *The Philosophy of symbolics forms,* Yale University Press, 1966, I, pp. 335 y ss. Citado por Manuel Ballesteros en *Juan de la Cruz: de la angustia al olvido,* Ed. Península, Barcelona, 1977, p. 31.

«ah» se va desplazando por cuatro versos para llegar al quinto y último, en el que abre el verso. El esquema es elemental:

... ¡Ah, ciegos hombres
.... ¡Ah, ciegos, delirantes
.... ¡Ah, espumas
..., ah, humanos sin mañana!, ah, olvido!

Las exclamaciones introducen además un nuevo tipo de lenguaje que nos devuelve la presencia de la subjetividad. Se diría que la interjección «ah» va borrando cualquier posibilidad objetiva que pudiera permanecer. El delirio subjetivante es tal que rompe incluso el ordenamiento del alejandrino (19). Así nos encontramos con una práctica imposibilidad de entender los núcleos como heptasílabos. Difícil será pensar que «segasteis una vida poderosa! ¡Ah, espumas» se puede distribuir así

o ó o o o ó o / o o ó o o ó o

Parece lógico que el verso quedaría establecido con dos núcleos:

1.º: *segasteis una vida poderosa*
2.º: *Ah, espumas*

La función de bisagra que cumple «escucho» está así justificada y además acentúa específicamente los términos clave de la admonición. Los encabalgamientos de que hablábamos al principio serían sólo formales, desaparecerían por la fuerza de la exclamación, que no solamente está cargada de dolor, sino de advertencia. Vicente Aleixandre rompe de esta forma —y no por virtuosismo— el «sonsonete» alejandrino, porque es consciente de que está empleando un verso que ya está inventado, en el que tiene que «calzar» el poema. Echo mano de Cortázar para explicarme mejor:

> Un señor encuentra a un amigo y lo saluda, dándole la mano e inclinando un poco la cabeza.
>
> Así es como cree que lo saluda, pero el saludo ya está inventado y este buen señor no hace más que calzar en el saludo.
>
> (...)

---

(19) Desde el remoto *Ambito* (1928), Vicente Aleixandre trata de eliminar el «sonsonete» de los versos tradicionales. Para ello utiliza con frecuencia la exclamación, interrogación y otros recursos que dan a sus versos un «sonido» nuevo.

Cuando los zapatos aprietan, buena señal. Algo cambia ahí, algo que nos muestra, que sordamente nos pone, nos plantea (...).
Ahí viene López.
—¿Qué tal, López?
—¿Qué tal, che?
Y así es còmo creen que se saludan (20).

Por eso, la distribución nuclear del verso aleixandrino sigue aún planteando problemas, a pesar de la abundantísima bibliografía sobre el poeta: ha venido a recordárnoslo Fernando Lázaro Carreter en un trabajo iluminador (21). Al intentar explicar someramente en este análisis algún caso aislado, nos viene a la memoria toda la construcción del pòema y a posteriori se explicarían situaciones acentuales tan difíciles como «yo no sé. Sé...» y «sé, sé» que quedarían resueltas como originalísimas anadiplosis.

* * *

Frente a los plurales —«hombres»— el fragmento que nos ocupa ofrece —intercalados— unos singulares precedidos de «un»: «un pecho», «un día», «una vida poderosa». Frente a «la dispersión organizada conforme a regla» (22) —plural— el poeta opone un tiempo —«un día»— y una vida —«un pecho», «una vida poderosa»—. Tiempo y vida se pueden superponer. Así, el esquema resultante nos anuncia una oposición más concreta: «hombres» / «un hombre». La «ausencia» / «presencia» de artículo coincidente con la «ausencia» / «presencia» de singular. Nos aparecen, pues, dos contenidos: «otros». Pero no acabaremos de entender si no consideramos la oposición «marcháis» / «segasteis», referida simultáneamente al «uno». El durativo «marcháis pisando» que tiene como objeto al enterrado se nos opone al pretérito absoluto «segasteis». El orden se ha invertido: lógicamente primero existió la muerte —«segasteis»— y después la profanación: «marcháis pisando». «Segasteis» nos envía a la «perfección» de un acto y a su terminación en el tiempo (23). «Segar» (=«matar») es verbo perfectivo empleado además en un tiempo perfecto: ahí la tragedia: la pérdida está consumada. Dijimos antes que Vicente Aleixandre no finge experiencias: queda claro. Queda más claro aún si

---

(20) Julio Cortázar: *Historias de cronopios y de famas*, Pocket Edhasa, 5.ª ed., Barcelona, 1976, pp. 74-75.

(21) Fernando Lázaro Carreter: Revista *Insula*, núm. 374-375, enero-febrero 1978, p. 3.

(22) Manuel Ballesteros: *Op. cit.*, p. 31.

(23) Como ha demostrado Gili Gaya, el pretérito absoluto puede en ocasiones desorientar al oyente o lector o a la Academia cuando éstos confunden «la perfección de un acto con su terminación en el tiempo». Véase *Curso superior de sintaxis española*, Bibliograf, S. A., Barcelona, 1964, 9.ª ed., p. 149.

comprendemos la oposición no sólo entre «segasteis» / «marcháis pisando», sino entre «segasteis» y los restantes tiempos de los demás verbos usados: todos están conjugados en presente de indicativo.

«Marcháis pisando» guarda correspondencia con el lejano «estoy sintiendo» (24). El gerundio da a ambos «un sentido general de acción durativa» (25); Gili Gaya cree que *estar+gerundio* significa la simple prolongación de la acción sin matices especiales. El esquema se establece así:

estoy ———→ *sintiendo*
↓ ↓
marcháis ———→ *pisando*

Un verbo de estado —«estar»— opuesto a uno de movimiento: «marchar». Un gerundio polisémico —«sintiendo»— frente a otro con profunda carga semántica negativa: «pisando».

La oposición *estoy sintiendo / marcháis pisando* nos remite —repito— a una acción durativa, pero sería peligroso confundir ésta con su realización concreta en un tiempo concreto que durase, por ejemplo, hasta la fecha de redacción del poema. Aleixandre evoca un tiempo —sea cual fuere— de la memoria. Abolido ese tiempo o momento tendríamos que concluir: «olvidar es morir».

Si «escucho» articulaba lo anterior con el período exclamativo en el que predominan verbos que producen también sonido —«marcháis pisando», «segasteis»— (26), al final del alejandrino 24 se especifica una contradicción latente a lo largo del poema: la aceptación de la muerte —punto fundamental en el pensamiento aleixandrino— y la repulsa por el asesinato. Se diría que el poema emprende una carrera hacia la desintegración:

.. ¡Ah, espumas
instantáneas, ah, humanos sin mañana, ah, olvido!

Vicente Aleixandre no puede asumir las conclusiones de su propia doctrina —aceptación de la muerte— porque conoce al muerto. Acabamos de decir que la repulsa se establece porque se trató de muerte violenta, pero conocemos otros textos en los que el poeta siente también la muerte ajena aunque venga naturalmente. Aleixandre acepta la muerte en general, pero siente la particular. Contradicción latente que se resuelve del lado de la no-aceptación en la última etapa de su obra. Aleixandre *conoce* las muertes ajenas como mutilaciones propias.

---

(24) Se trata de las dos únicas construcciones en todo el poema formadas por verbo más gerundio.

(25) Gili Gaya: *Op. cit.*, p. 113.

(26) Recordemos que Lorca utilizaba mucho las sensaciones auditivas en sus poemas.

Acabo de decir que el poema comienza con una súbita desintegración a partir de «Ah, espumas / instantáneas...». En efecto, después de eliminarse la oposición «un hombre» / «hombres», en la que el singular recibía un contenido condensado frente a la dispersión del plural, ahora enumera unos plurales dispersos y caóticos: *espumas instantáneas, humanos sin mañana, olvido* (27). La ausencia de verbo aumenta la disociación que ya era notable por la frecuencia de interjecciones. El fragmento que comienza en «ah, espumas» y termina en «ah, olvido» es un *flash* que sólo enlaza con lo anterior por la interjección «ah». La ausencia de contenido semántico en «ah» (28) no sustrae su función *emocional* y, al mismo tiempo, subraya el sentido de las frases en las que se ha utilizado, aparte de su función rítmica.

• • •

El último verso nos coloca en un espacio ordenadísimo. Sólo nos ofrece una ligerísima peculiaridad: el posible acento de «inmortal» se ha desplazado al nombre personal «tú».

El verso se abre con una interjección a la que se recurre por sexta y última vez en el breve espacio de cinco versos. Al espacio negativo y de repulsa que comienza a especificarse en el verso 23 y que termina en «ah, olvido», el poeta contrapone un solo verso que ejerce de antónimo del citado fragmento. Además, «sin mañana», «olvido» encuentran su antónimo en «constante». Otro verbo que nos remite a «sonido» (29) —«retumbas»— cierra el poema. La oscura zona anterior que tanta repulsa aportaba, se nos convierte en jubilosa epifanía. La interjección inicial del último alejandrino nos introduce en zona de triunfo y lo emocional negativo es ahora inmortalidad. Después de tantas interrogaciones, dudas y exclamaciones, Vicente Aleixandre nos devuelve la esperanza.

Tres núcleos formaban el primer verso:

Buen amigo
en la tarde completa
estoy sintiendo.

---

(27) «Olvido» remite a un espacio inconcreto —no aporta «sustancia»—, por ello su singular es asimilable a los anteriores plurales.

(28) Es una de las interjecciones primarias más utilizadas.

(29) *Sonido* está asociado a veces en el último Aleixandre a *destrucción*. «Sonido de la guerra» es el título del primer poema de *Diálogos del conocimiento*, Barcelona, 1974.

Otros tres cierran el poema:

corazón constante
inmortal tú
retumbas.

La correspondencia no puede ser más exacta. La duración del recuerdo se ha hecho posible —*en la tarde completa, inmortal tú*— y está reforzada por el presente que contempla la acción en su transcurso. «El enterrado» se salvo en la memoria: «olvidar es morir».

* * *

El análisis que termina aquí puede parecer contradictorio. Se ha limitado a describir algunas recurrencias y oposiciones y paralelismos y su funcionamiento. Sin embargo, «el lenguaje poético, al apoyarse en los diversos varillajes fónicos (ritmo, rima) *recurrentes*, contradice su propia naturaleza interna, ya que en tanto que lenguaje y pensamiento, por esencia, se abre hacia delante, huyendo de la repetición» (30). Aunque Aleixandre ha rechazado la rima en casi toda su obra, el ritmo es muy importante y se apoya en las recurrencias. Estas han quedado atenuadas, como hemos visto, porque el poema ha avanzado hacia nuevas zonas de significado, los repliegues intentaban a veces acotar campos anteriores. Las propias recurrencias resultaban modificadas al pertenecer a esferas nuevas. En todo caso, la maestría de Aleixandre ha yuxtapuesto ritmo y sentido.

VICENTE GRANADOS

EL ENTERRADO

A Federico

Buen amigo, en la tarde completa estoy sintiendo
tu vivir. Dime. Escucho. Yo te escucho, acabado,
bajo la tierra leve que amorosa descansa
sobre tu pecho. ¿Alientas? ¿Qué ronca voz caliente,
propagándote, siento que hasta el pecho me sube,
desde las graves, hondas raíces con que me hinco
en tu memoria, amigo, vivo amigo, enterrado?
Siento todas las flores que de tu boca surten
hacia la vida, verdes, tempranas, invencibles.

(30) Storz, cit. por Ballestero: *Op. cit.*, p. 21.

¿Qué suena, duro, oscuro, con voz de sangre o mina,
secreto abismo o pecho que hueco hoy amontona
viento, poder, y expulsa tu voz hasta mi oído?
¿Lloras? ¿Cantas? ¿O vives, solo vives sin llanto,
hombre de luz extinta que reposado aguardas,
sabio de ti y del mundo, bajo la tierra leve?

Yo no sé. Sé que miro florecillas, que un aire
gentil orea las briznas ligeras que aquí brotan.
Y sé, sé que mis plantas sacudidas comprenden
tu clamorosa vida bajo tus dientes blancos.

Por eso, sí, por eso, bajo la tarde extrema,
dolorosa, que en sangre se transmuta crujiendo,
escucho. ¡Ah, ciegos hombres que banales marcháis
pisando un pecho! ¡Ah, ciegos, delirantes que un día
segasteis una vida poderosa! ¡Ah, espumas
instantáneas, ah, humanos sin mañana, ah, olvido!
¡Ah, corazón constante que, inmortal tú, retumbas!

(Vicente Aleixandre)

PRESENCIA Y SENTIDO DE LA FAUNA EN ALEIXANDRE

1. TRAYECTORIA DEL POETA

El poeta, decía Walt Whitman, ha de responder por todos, pero tal vez sin preguntar. Responder por todos y saber, como advertía Rilke *(Cuadernos de Malte Laurids Brigge)*, que «habría que esperar, y almacenar durante toda una vida...; por fin, muy tarde, quizá uno podría escribir diez líneas que fueran buenas... Para escribir un solo verso hay que haber visto muchas ciudades, hombres y cosas, hay que conocer los animales, hay que sentir cómo vuelan los pájaros» (1).

De los poetas que han convertido la lírica hispánica en la más interesante del siglo hasta ahora, Neruda y Aleixandre son, sin lugar a dudas, los que con más resonancia han respondido «por todos». Welintonia, 3, ha sido a las generaciones de la posguerra española lo que la «Casa de las Flores» fue a los poetas del 35 y del 36. Miguel Hernández, Blas de Otero, José Luis Cano, Carlos Bousoño, Rafael Morales, Fernando Quiñones, Claudio Rodríguez, no son más que unos cuantos nombres del grupo ingente de poetas que se formaron bajo la tutela del poeta que «canta por todos».

Nace Vicente el 26 de abril de 1898 en Sevilla (2), y dos años más tarde, por un ascenso de su padre, Cirilo, se traslada —con su madre, Elvira Merlo, y su hermana Conchita— a Málaga, en donde el niño —condiscípulo de Emilio Prados (3)— aprehendería la vastedad del mar y su incansable esfuerzo por ahogar la tierra con su multitud de peces escondidos y de olas indecisas:

Heme aquí frente a ti, mar, todavía...

---

(1) Cit. por Celaya, G.: *Inquisición de la poesía*, Taurus, Madrid, 1972, p. 44.

(2) Todos los datos biográficos que aparecen en el trabajo han sido extraídos del libro *Los encuentros*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1958, de Aleixandre, en el que narra cómo fue conociendo uno a uno a sus mejores amigos; y del libro *Vicente Aleixandre* (Ed. Epesa, Madrid, 1970), de Leopoldo de Luis. Para la referencia al tema poético nos hemos ceñido casi estrictamente a la antología de Gredos (Madrid, 1976) y que Vicente tituló —siguiendo el imperativo de la colección— *Mis poemas mejores*.

(3) En *Los encuentros* recuerda Vicente que, de paso hacia la escuela, recogía a un compañero «niño alegre y bullicioso que parecía todo él una canción», refiriéndose a Emilio Prados.

En sus viajes por Andalucía, y para hacer despertar en él su misma vocación de ingeniero de ferrocarriles, Cirilo se acompañaba del niño Vicente, que fue captando toda la realidad montañosa y marítima del sur de España. Málaga se quedó toda ella dentro del niño que, en marzo de 1909 y por una enfermedad del padre, tiene que trasladarse a Madrid, en donde vivirá hasta hoy. Termina su bachillerato en el Colegio Teresiano, y en 1914 ingresa en la Facultad de Derecho de Madrid, de la que se licenciará cinco años más tarde como intendente mercantil.

En 1917 se encuentra con Dámaso Alonso en Avila, encuentro decisivo que Vicente relata así al recibir de Dámaso un volumen de la poesía de Rubén: «aquella verdaderamente virginal lectura fue una revolución en mi espíritu. Descubrí la poesía: me fue revelada, y en mí se instauró la gran pasión de mi vida».

A principios de 1922 conoce a Alberti, y ese mismo año sufre una artritis que poco a poco va adentrándose en su obra hasta formar parte de su visión del amor como única sustancia de una materia espiritualizada. A partir de aquí se sumarán uno a uno los encuentros: Guillén, Juan Ramón, Federico, Cernuda, Gerardo, Altolaguirre, Ortega... Publica en 1928 *Ambito;* en 1932, *Espadas como labios,* y en 1933, por *La destrucción o el amor* (inédito aún hasta 1935, fecha en que conoce también a Miguel Hernández y Pablo Neruda), obtiene el Premio Nacional de Literatura. En 1944 aparece *Sombra del paraíso,* en el cual el poeta acaricia los bordes de la vida, como un «cántico de la luz desde la conciencia de la oscuridad», libro de melancolía y soledad, pero mágico por la radiante precisión imantada de la palabra. Luego vendrán *Historia del corazón* (1954), *En un vasto dominio* (1962), *Poemas de la consumación* (1968) y *Diálogos del conocimiento* (1974). Al fin (1977), el sonado y merecidísimo Premio Nobel, que no añadió absolutamente nada a la obra de Vicente, a no ser el reconocimiento oficial de la labor apasionada de este *hombre de poesía.*

2. EPOCAS ALEIXANDRINAS

Aleixandre, con Neruda y Góngora, son, a nuestro juicio, los poetas en los que más se acentúa la relación entre el proceso evolutivo y la importancia de la obra creada. Esto es algo que no resulta fácil llevar a cabo, pues si hablan los psicólogos de una *inteligencia fluida* (que media aproximadamente entre los catorce y los veintidós años) y de una *inteligencia asimilada* (que roza quizá los treinta

años), podría resultar extraño que estos poetas hayan mantenido durante todo el «curso de la vida» (*Lebenslauf*, que llaman los alemanes) una actividad, experiencia y productividad uniformes (4).

Como es sabido, comienza Aleixandre siendo un «poeta puro» y da un salto violento al superrealismo con el más superrealista de los libros españoles: *Pasión de la tierra.* De aquí se lanza a una poesía inconexa, irracional y lúcida, dejando atrás la técnica de la poesía y buscando una solidaridad con el cosmos. Aleixandre no es un virtuoso de la técnica como son Alberti o Diego, pero sí del dominio temático y de la asociación emocional. En su poesía se puede rastrear una evolución involuntaria y circular: la evolución que realiza el hombre al ir enroscando la vida. En consonancia con está evolución vital, al llegar la guerra desaparece el superrealismo y adopta una poesía desgarrada que desemboca en un neorrealismo: el vasto dominio de lo humano o de lo que el hombre puede vivir. De este neorrealismo, vuelve de pronto a otro tipo de irracionalismo: el contemplativo-metafísico del transcurrir del ser. Esta última poesía es la del poeta y del hombre en el mismo transcurrir. Así como en su primer irracionalismo se cantaba al amor en el poder de su fuerza cósmica, ahora se canta al presente agredido por el tiempo, es decir, a la abstracta juventud.

Toda una visión unitaria y completa que representa las idas y venidas de la misma poesía en que él vive. En este mundo así visto o *cosmovisión,* tienen una entrada singular y una presencia extraordinaria, los animales.

3. APARICION DE LA FAUNA

En cada uno de los momentos anteriormente reseñados aparecen, con definición explícita, los animales, aunque respondiendo a diferentes concepciones o posturas del quehacer poético. Desde *Ambito* la fauna se hace presente y se revela como motivo y orientación

---

(4) Efectivamente, en su libro *Age and Achievement* (Princeton, 1953), el psicólogo H. C. Lehman se dedica a atender las variantes de la productividad durante el curso de la vida y ofrece datos significativos —aunque no definitorios— sobre las edades en que los hombres y las mujeres de todas las épocas han dado sus contribuciones más sobresalientes en los determinados campos artísticos o científicos en los que trabajan. Según tal estudio, estas contribuciones se realizan en poesía entre los veinticinco y los veintinueve años; en filosofía y medicina, entre los treinta y cinco y treinta y nueve años, y los así llamados «mejores libros» en literatura, entre los cuarenta y cuarenta y cuatro años. Pero esto, decíamos, no es definitorio, pues Goethe había pasado los ochenta años cuando escribió la segunda parte del *Fausto,* así como Rimbaud, quien había compuesto toda su obra poética entre los dieciséis y los veinte años. Esto ratifica aquella frase de F. D. Drewitt: «Los humanos varían como las manzanas; algunas maduran en julio y otras en octubre.»

radical de su obra, aunque no concreta, sí veladamente y con características que se demostrarán rigurosamente más adelante, a medida que se asciende hacia la luz. Así, la noche se articula como un pájaro; las ideas están «arriba en bandada» y rasgan los vientos de «un tirón agudo»; el mar «aplasta sombras», muge con su «honda boca» y enseña «sus blancos dientes»; los rayos del sol «desgarran la sombra espesa»; etc.

En *Pasión de la tierra* —arranque de la evolución de su poesía—, los ejemplos son mucho más frecuentes y se van cargando de esa mirada escrutadora del fondo del hombre que caracteriza a Vicente: su pupila microscópica y macroscópica, su penetración individualizadora, el telúrico movimiento subterráneo y elemental de su palabra, su honda emoción fluidamente humana.

En efecto, en *Pasión de la tierra,* el poeta intenta traspasar la materia ensombrecida del hombre y descender a sus raíces, en donde la violencia pasional y la liberación pugnan con el sentido total del espíritu. Es de este modo como se relaciona el valor de las manifestaciones del animal con la entrega espiritual del hombre. Esta relación se realiza, por tanto, «de modo dialéctico y violento en torno a una cualidad esencial de conocimiento acerca de la clarificación del mundo: los miembros del animal y la imposible justicia de la creación» (5).

En consecuencia, si la amada pretende servir la cena «se callarán todos los ruiseñores» porque el plumaje de éstos es de música. Si el amante —que se distrae «con el vuelo de una mosca»— quisiera que el nombre de la amada «fuera de pluma», tendría que apretar su corazón para que éste fuera «recién nacido», es decir, sin plumas. Un poema se titula «Fuga a caballo». En el poema «El amor no es relieve», cuando el poeta declara su amor, escribe: «Pájaros amarillos bordean tus pestañas», continuando más adelante: «Me arrastraré como una serpiente», hasta terminar: «Secciόname con perfección y mis mitades vivíparas se arrastrarán por la tierra cárdena» (*). En «La muerte o antesala de consulta» aparecen avispas, moscas blancas, canarios flautas, amantes fatigados «como los pájaros», etc. Por útlimo, un poema que sirve de indiscutible pregón de *La destrucción o el amor* es «Ropa y serpiente», en el cual los distintos seres no revierten la realidad tal cual es, sino que la proyectan iridiscente: el caballo y la cebra se ven como puntos divergentes de una misma

---

(5) Rodríguez, Claudio: «Algunos comentarios sobre el tema de la fauna en la poesía de V. Aleixandre», en *Insula,* año XXXIII (1978), núms. 374-375.

(*) Nótese que la palabra «vivíparas» Vicente la utiliza en sentido opuesto a «ovíparas», lo cual destaca el aspecto dramático del nacer desde el vientre de una madre.

realidad (por pertenecer ambos a la clase de los mamíferos y a la familia de los équidos); el amor del mal y el amor del bien se nos aparece en la dicotomía del lobo y del cordero (que no son más que una dependencia cultural más o menos acusada); un ángel niño espera saltar y deshacerse «en siete mariposas»; el poeta dice que tiene «aquí un pájaro» en sus manos, idea que repetirá en «Después de la muerte»:

La realidad transcurre
como un pájaro alegre.

Pero es sobre todo el último párrafo de este poema que venimos comentando el que resulta ser el camino de la irradiación cósmica de la energía elemental y primaria: «Todas las funciones de mi vida caerán. ¡Serpiente larga! (...). Pitón horrible (...). Que pueda yo, envolviéndome, crujirme, ahogarme, deshacerme. Sentiré de mi cadáver alzando mis anillos (...), deslizándome sobre la historia mía abandonada (...), y todos los pájaros que salieron de mis deseos (...), volverán a mis fauces y destellarán con líquido fulgor a través de mis miradas verdes.»

Como se puede ver, la actividad amorosa y destructora al mismo tiempo de los animales se funde desde aquí con el existir mismo del hombre y se cristaliza —«desde la turbiedad de las grandes grietas terráqueas»— en la «verdad de la vida» que el mundo encierra y que es la coherencia entre el antes y el después. Aleixandre no es un poeta proteico; toda su obra en conjunto («el poeta no inventa nada; expresión no quiere decir invención, sino descubrimiento») es una interpretación del mundo. Las diferentes perspectivas que nos ofrece no son más que posibilidades de lectura del mundo en una misma personalidad creadora. Con sobrada razón confiesa en el prólogo a este libro que editó Adonais en 1946: «Allí está, pues, como en un plasma (aparte del valor sustantivo que el libro pueda tener) toda mi poesía implícita».

Desde ahora en adelante sus aproximaciones irán «desde los gatos de Baudelaire, hasta el tigre de Blake, hasta la pantera de Rilke, en danza de una fuerza en torno a un centro donde, aturdido, se alza un gran deseo, o la alondra de Shelley, o los poemas de Ted Hughes» (6).

En *Espadas como labios* se perfila, no ya la imaginación de lo real, sino de lo vital. Vivanco señala cómo el espesor de la selva o el fondo del mar, el odio del tigre o el cansancio del pez espada

(6) *Ibid.*

toman parte, como elementos necesarios, en esa imaginación (7) que, más tarde, conformará *La destrucción o el amor.* El trastrueque del símil (labios como espadas) es signo eficiente que hace ver el libro como repulsa de lo caduco convencional, como rechazo de la cáscara amerengada de los falsos principios de orden y justicia que parecen animar a la sociedad, la cual —desde todos los órdenes— resulta ser artificial. Por eso, cercanos a la metáfora y a la imaginación vitalista, surgen el humor, el sarcasmo crítico y peces, pájaros, insectos, etcétera (8): «Faldas largas hechas de cola de cocodrilo»; «sonrisas hechas con caparazones de cangrejos»; la madre es «un dulce espejo donde una gaviota siente calor o pluma»; los labios tienen el tamaño de un ave; etc.

Las aves múltiples que se nos representan en el libro son definidas en sus actividades: vuelo, color, pluma, canto, etc., con lo que se busca imaginar el movimiento hacia la altura, el ansia de libertad y el gusto o envasamiento en el aire del verso. Pero al ir abriendo el abanico de su «bestiario», Aleixandre no trata de amontonar imágenes con animales, sino que consigue, intencionadamente, que la palabra provoque una liberación abiertamente buscada y que creemos alcanza en el libro que sigue.

4. SENTIDO DE LA FAUNA EN «LA DESTRUCCION O EL AMOR»

«De los cincuenta y cuatro poemas que forman *La destrucción o el amor,* treinta y ocho mencionan alguno de ellos (se refiere a los animales), hasta formar una lista de treinta y un animales distintos, nombrados por el poeta. A las águilas, a la cobra, al pez espada y al escarabajo, les será dedicada una composición entera, de las más importantes del libro» (9). A este recuento ofrecido por Bou-

---

(7) Vivanco, L. F.: «El espesor del mundo en la poesía de Vicente Aleixandre», en su *Introducción a la poesía española contemporánea.* Ed. Guadarrama, Madrid, 1974, vol. I, páginas 301-345.

(8) La influencia le viene probablemente de las *Greguerías* de Ramón, señala Claudio, en su citado artículo. Estas greguerías son trabajo de laboratorio, «flor de todo lo que queda», arguye Ramón, y da una fórmula: Humorismo + metáfora = greguería. Ahora bien, para frenar cualquier malentendido, escribe: «No deben ser cómicas, aunque a las que no lo son no debe importarles que las encuentren cómicas algunos críticos». (Cfr. *Flor de greguerías.* Ed. Losada, Buenos Aires, 1958, p. 20).

(9) Cfr. Bousoño, Carlos: *La poesía de Vicente Aleixandre.* Insula, Madrid, 1950, p. 229. En una nota a este mismo párrafo recoge Bousoño la presencia de los animales así: «El tigre, cinco veces, lo mismo que el león; la mariposa, la paloma y la serpiente, cuatro veces; el águila y el caballo, tres; dos el perro, la cobra, el escarabajo, la hormiga y el caracol, y una vez la hiena, el elefante, la pantera, el pez espada, la gacela, el cervatillo, la tortuga, la gaviota, la golondrina, el lagarto, la víbora, el escorpión, el galápago, la coccinela, el ruiseñor, el gallo, la avispa, la rana, las lombrices, la araña.»

Además, se hace mención tres veces de la palabra «aves», veintiocho del vocablo «pájaros» y veinte de la palabra «peces».

soño, Claudio Rodríguez añade el tratamiento del originalísimo tema, y sin precedentes, de la vida en las zonas abisales (poema «Sin luz»), lo cual sitúa a Vicente como creador de un nuevo tipo de poesía —¿ecologista?—: la poesía submarina.

Entre los diferentes «héroes» de este libro destacan los animales, y entre ellos, las fieras. ¿A qué es debido este acento?

La realidad suprema del amor, en la que quedan inmoladas todas las otras realidades (la anímica, la existencial, la psíquica), es la pasión en sí misma. Efectivamente: el poeta funda, como realidad plena, la pasión natural de la que las fieras y los animales, en general, son imagen viva. Aleixandre no quiere con esto desespiritualizar el amor, sino elevar la actividad amorosa pasional —a la que se le había negado la positividad— a una categoría trascendente. «Lo radical consiste en la esplendorosa libertad del ser, y, junto a ella, en un intenso timbre moral que va creciendo y palpitando y descifrándose en el latido de la materia fáunica (¿o fáustica?).» La tristeza es un pájaro, y el águila: «es ave inmarcesible... (...). No hay una contradicción, en consecuencia, entre la interpretación de la fauna como materia destructoramente lúcida y en su contacto con el destino humano: todo es fecundidad, realización. Y, aún más, salvación, piedad ante la existencia, en todas sus manifestaciones» (10).

Es así como el poeta grita en tono romántico: «Quiero morir de día cuando aman los leones» o puede llamarse a sí mismo:

Soy el caballo que enciende su crin contra el pelado viento,
soy el león torturado por su propia melena,
la gacela que teme al río indiferente,
el avasallador tigre que despuebla la selva,
el diminuto escarabajo que también brilla en el día.

Algo digno de mencionar es la aparición de la selva y el mar —ambas, nociones románticas— a la cabeza del libro. Para Salinas, esa *confusión* (en sentido etimológico de unión del poeta con la naturaleza) ofrece una nueva calidad de la poesía romántica (11). Romanticismo y misticismo existencialista —el mismo Vicente se ha llamado «místico de la materia»— se unen en este sueño por aprehender toda la multiplicidad de los seres elementales y de las cosas. Por tal motivo, aquí, más que una comunicación, se busca una comunión con el cosmos, que Vicente ha señalado con tanta frecuencia y que José Luis Cano reseña en su prólogo a *La destrucción o el*

(10) Rodríguez, Claudio: *Loc. cit.*

(11) Para una ampliación de esta visión aguda del tema general de *La destrucción o el amor*, cfr. Salinas, P.: «Vicente Aleixandre entre la destrucción y el amor», en *Literatura española siglo XX*, Alianza Ed., Madrid, 1970.

amor cuando dice que la voz «ardorosa y llameante» (refiriéndose a la crítica de Dámaso y Salinas) «clama en ese libro a los seres, a los animales, a la fuerza de la Naturaleza —el mar, la selva, la montaña, el viento—, convocándolos a la fusión amorosa del mundo y a la comunión plena, que sólo en la muerte —posesión última y definitiva— encontramos» (12).

Todo esto nos hace ver que la presencia fáunica de la obra (¿capital?) de Vicente Aleixandre enarbola el triunfo de la Naturaleza sobre el ser humano. Al lado de estas criaturas soberanas, indica Bousoño, el hombre no puede sentir sino nostalgia. Los animales, vistos con ternura, emoción, admiración, optimismo, son seres plenos y verdaderos sólo en su estado selvático y natural. Si matan, no lo hacen por crueldad o por sentir odio, sino por la ineluctable necesidad de existir para amar o de dejar de existir para que otros se amen. Los ojos de los tigres («tigres del tamaño del odio») fulgen solamente en la noche y en ellos

todavía un cervatillo ya devorado
luce su diminuta imagen de oro nocturno.

Las fieras todo lo ignoran, «menos el amor»; el ave del paraíso (nótese que esta imagen seguirá impertérritamente viva en *Sombra del paraíso)* es «fasto de plumas no tocadas»; después de la muerte, vive una realidad, «donde las mariposas no se atreven a volar»; mientras para el hombre, una realidad en lo alto puede ser una ilusión, para el águila, una roca desde lo alto «puede ser una roca»; las greguerías de Ramón tienen en este libro amplia expresión, y así, el cansancio del pez espada «se atribuye ante todo a la imposibilidad de horadar a la sombra»; el párpado es «un amarillo pájaro que duerme entre dos labios»; los gritos son «estacas de silbo»; los relojes son «pájaros cuyas gargantas cuelgan»; etc.

Los animales son también los seres que no se inquietan por el enigma del mundo; digamos que la poesía inquieta, interroga, se retuerce, abdica, niega, afirma... No así la bestia. El animal vive y existe fuera del tiempo. Y, porque son los seres que viven de presente (no sólo no temen al mañana, sino que no saben de él), por eso son cantados en total *con-fusión:* amar es vivir, vivir es morir, morir es matar:

quiero saber por qué la piedra no es pluma,
ni el corazón un árbol delicado.

---

(12) Cano, J. L.: Edición de *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor*. Ed. Castalia, Madrid, 1972, p. 27.

Por tanto, los hombres no tienen límites humanos, sino que se funden con los animales, los vegetales y los minerales sin distinción, pudiendo suplantar momentáneamente su responsabilidad por las fuerzas exteriores que disuelven sus límites:

como la sombra de un tigre hermoso que surge de la selva;
como alegre retención de los rayos del sol en el plano del agua;
como la viva burbuja que un pez dorado inscribe en
el azul del cielo.

Abandonarse al devaneo que la vida total exige es eliminar los bordes que determinan, es buscar la pugna afanosa del amor y el dolor que no son más que la misma cosa: Todo es uno y lo mismo, había filosofado Heráclito en el siglo VI (a. C.), y Aleixandre lo ratifica (13) con una poesía arrobadoramente confusa, pero adonde, a veces, asoma un oasis de posible definición y futuro imprevisto:

Canto el cielo feliz, el azul que despunta,
canto la dicha de amar dulces criaturas,
de amar a lo que nace bajo las piedras limpias,
aguas, flor, hoja, sed, lámina, río o viento,
amorosa presencia de un día que sé existe.

Cobra, escarabajo, águilas, luz, muerte, amor. Todo es una enorme fronda selvática de encendido ímpetu amoroso, en donde sólo el animal puede, ilógica e irresponsablemente, amar y matar y morir al mismo tiempo (14):

¡Ven, ven, muerte, amor; ven pronto, te destruyo;
ven, que quiero matar o amar o morir o darte todo!

---

(13) Es curioso señalar cómo tal sentido de junta de contrarios se encuentra presente en el filósofo del devenir y del flujo del ser (Heráclito), formulado así: «La guerra es padre de todas las cosas» (Diels, 53).

(14) Para que se haga el lector una idea de la recurrencia de Aleixandre a su bestiario, reseñamos algunas de las alusiones anteriormente no citadas y que encontramos en el texto de trabajo (además de tres poemas dedicados específicamente a «Las águilas», «El escarabajo» y «Cobra» y dos a «La selva y el mar» —lugar de los animales no domesticados y de los peces— y «Sin luz» —visión del pez espada y de la vida submarina—: «tigres, leones se baten con la hiena amarilla» (p. 73); «élitros, bronce o caracol rotundo» (p. 74); «el mar o una serpiente» (p. 76); «rostro... / donde graciosos pájaros se copian fugitivos» (p. 77); «las juveniles dichas... / pobladas por los peces» (p. 80); «una mano que... / si es preciso nos seccione como tenues lombrices» (p. 87); «como el vivaz lagarto que se besa y se besa» (p. 101); «como la tortuga machacada por un pie desnudo» (p. 101); «como la gaviota que en medio de la noche / tiene un color de sangre» (p. 114); etc.

5. SENTIDO DE LA FAUNA EN «SOMBRA DEL PARAISO»

Entre el anterior libro y *Sombra del paraíso,* Vicente escribió *Mundo a solas,* libro «quizá el más pesimista del poeta», que se abre con el verso «yace la vida envuelta en alto olvido». La presencia animal destaca àquí de forma desolada (15) por la convergencia probable de varios vectores de fuerza: la muerte de su madre —ocurrida el 8 de marzo de 1934—, la acentuación de su enfermedad y la llegada del —¿conocido?— existencialismo. Este libro patético en el cual el hombre no es más que una huella perdida, sirvió de heraldo a *Sombra del paraíso,* al que otra circunstancia, aún más escaldante, vino a sumarse a las anteriores: la guerra.

En consecuencia, la poesía de *Sombra del paraíso* evoca un paraíso perdido del cual el presente —también como mundo— es sólo una sombra. La comunicación establecida se expresa de forma abarcadora pero definida, pero se da un paso existencial, vital, al advertir el poeta que su hacer es un quehacer de decisiva coexistencia humana, animal y vegetal:

> *Para ti que conoces cómo la piedra canta*
> *y cuya delicada pupila sabe ya del peso de una montaña*
> *sobre un ojo dulce*
> *y cómo el resonante clamor de los bosques se aduerme*
> *un día en nuestras venas.*

Antes de esta poesía, la exigencia unitaria de la pasión succionaba todas las realidades elementales de la Naturaleza y las sometía a la necesaria ley de la erosión y del agotamiento. Ahora, en esta poesía, el poeta, como una conciencia expectativa que es y que no es parte del equilibrio en el cual el mundo se amaba destruyéndose, mira a su alrededor y descubre —individualizando cada cosa en su realidad— que cada una de ellas puede tener conciencia individual de su existencia. «La individualización de la palabra —y, como consecuencia de ello, de la realidad en sus criaturas— es el único procedimiento para conseguir la universalidad de comunicación» (16). Por esta razón el poeta puede sentir en su aliento

---

(15) Dada la limitación de nuestro trabajo no podemos más que aludir a tal presencia. Básicamente el bestiario es el mismo; pero en este libro no aparecen los animales como conocedores del tiempo, sino como únicos seres que destruyen sin amor. Podríamos decir que lo animado y lo inanimado son puestos en situación agónica frente al hombre: «no existe el hombre», y si existe, es algo estéril, un «bulto sin amor» que «cubierto por las telas de un cielo derrumbado... contra un muro se seca».

(16) Vivanco, J. L.: *Op. cit.,* p. 305.

la embestida brutal de las aves celestes,
en cuyas palabras tan pronto vuelan las poderosas alas de las águilas
como se ve brillar el lomo de los calientes peces sin sonido.

La pujanza y la violencia animal sigue siendo brutal, pero cargada ya de la conciencia que incorpora los mismos animales a la palabra misma del poeta (no a su pasión). Esta palabra es vacía, es decir, no intenta llenar el vacío del hombre, con la imagen que puede ofrecer la palabra; no, la única realidad consecuente es vivir en el mundo y el poeta invita a vivir en un paraíso que no puede existir si no es como sombra.

«El tema paradisíaco principal está completado, por un lado, por la visión del cosmos, en su gloria, antes de la aparición del hombre y, con él, del dolor y la limitación (...). Se complementa el núcleo central, por el otro lado, dándole al libro su contrastada dimensión y alcance, con los poemas que consideran al hombre perecedero, desde la conciencia de su transitoriedad y la preocupación de su fin» (17).

A ese «primer lado» corresponde una presencia animal genesíaca, un estado natural del hombre, a duras penas sobreviviente:

Por eso os amo, inocentes, amorosos seres mortales
de un mundo virginal que diariamente se repetía
cuando la vida sonaba en las gargantas felices
de las aves, los ríos, los aires y los hombres.

En aquel Paraíso (situado en Málaga, ciudad de la niñez) el poeta nunca apresó «esa forma huidiza de un pez en su hermosura» y en el mar las barcas «confundían sus velas con las crujientes alas de las gaviotas»; la diosa podía yacer «dormida sobre el tigre»; y el cuerpo se ve (como también en *La destrucción o el amor)* tendido como el río o como la serpiente: «tendido... / yo reflejo las nubes, los pájaros, las futuras estrellas». Todo es inocencia, y sólo la aparición del hombre quebrará esta armonía:

... Libre
todavía de ti,
humano, está ese fuego.
Luz es, luz inocente.
¡Humano: nunca nazcas!

---

(17) Aleixandre, V.: *Mis poemas mejores*, p. 129.

En aquello que Vicente dice que «complementa el núcleo central» —llamémoslo segunda parte del libro—, disminuye considerablemente la presencia animal. La razón es obvia: si se considera la transitoriedad y el fin del hombre, no se necesita aludir a los animales, que son, si cabe gradación, más transitorios que el humano.

6. SENTIDO DE LA FAUNA EN LOS ULTIMOS LIBROS

En *Nacimiento último* los animales quedan marginados y sólo se alude a ellos como referentes o complementarios de la contemplación del poeta. Sin embargo, se recurre al canto de los pájaros (un poema se titula «Cantad pájaros») y se los pone en relación con aquel mundo perdido que todavía tiene un humillo de ascuas en el corazón del hombre, y en el que se inserta la temática del «dolorido sentir» garcilasiano (18):

Pájaros, las caricias de vuestras alas puras
no me podrán quitar la entristecida
memoria;
Ave rara,
ave arriba en el árbol que cantas para un muerto;
Dejad al paso la mirada lenta,
....
que pide un árbol sin sus pájaros.

En *Historia del corazón* el bestiario se reduce, ya que el libro es una visión del «hombre vivido» y «del amor como símbolo trascendido de solidaridad de los hombres». Por tanto, se puede hablar de solidaridad, en el libro, en términos de *reconocerse* en la multitud, y en el poema «En la plaza» se invita a entrar en el movimiento vital de todos los hombres comparando al indeciso con el molusco:

No es bueno
quedarse en la orilla
como el malecón o como el molusco que quiere
calcáreamente imitar a la roca.

El poeta recorre los caminos por donde anduvo («yo soy aquel que ayer no más decía...») para poder desembocar —«vagabundo conti-

(18) Quizá esté también vagamente presente aquel «y yo me iré / y se quedarán los pájaros cantando», de J. R. Jiménez, pues los pájaros de este libro mantienen una actitud de canto sobre un árbol. Tal vez —y esto es también arriesgado suponerlo— el tema venga de la poesía popular (pájaros que cantan sobre una rama o junto a una fuente) o de la busca de un *locus amoenus* tal como los antiguos poetas griegos y romanos soñaban.

nuo»— en este corazón historiado. Por esto se menciona «el bramar de las fieras», «los pájaros gritadores», «las gruesas serpientes», «la manada de los elefantes», «los búfalos y bisontes», los «estúpidos hipopótamos, coriáceos caimanes, débiles colibríes». Pero el hecho de mencionar los animales es un acto aislado y perdido, y las pocas veces que aparece es sólo como soporte para otra idea que refiere a la solidaridad con el hombre.

Esto mismo acontece con el libro *En un vasto dominio,* en el cual el poeta se enfrenta «con el vivir histórico, desde el devenir mismo de la materia originaria». Como «la materia se ha hecho vida y la vida se hace historia», los animales desaparecen casi por completo porque ellos no tienen historia por sí mismos (lo cual se ve diáfanamente en el poema «A mi perro» del libro que sigue: «Sirio» tiene nombre en cuanto ser «el perro de» el poeta).

En *Retratos con nombre* se intenta individualizar el fluir de la materia transformada por la pupila del poeta. No sólo se *tratan,* sino que se *re-tratan* las vidas, imágenes o situaciones que comunican la iluminada expresión del tiempo no en balde transcurrido. El poeta toma la lupa y ve, individualmente, tal condición, tal ser, tal «estar» en su actividad más real: el abuelo «retiene el caballo»; Dámaso divisa «la subida del sol, el ave grande»; Max Aub mira «un vencejo que cruza; un gato triste» o muestra «el gusano que come de la manzana fresca».

Los *Poemas de la consumación,* por ser mirada del viejo al vaso del tiempo, olvidan casi por entero nuestra temática, que vuelve a surgir en *Diálogos del conocimiento.* El poeta en este libro trata de buscar una perspectiva múltiple de la realidad «demasiado rica» para ser estrictamente personal. En este encuentro agónico se verifica la posibilidad de reverberación que tiene la conciencia del diálogo. Aparece de nuevo la selva (el poema «El niño murió» terminaba con un consecuente «duerme la selva»):

Aquí en la selva acato
la única luz, y vivo.

Quizá se podría suponer que la aparición de los animales es aquí forzosa porque el poeta vuelve al irracionalismo poético que había casi totalmente abandonado, sobre todo a partir de *Historia del corazón.* De modo que, junto a una intención perfectamente rastreable a lo largo de la obra, existe una recurrencia a temas o seres que amplían la visión o la significación de la palabra misma. El poeta ya

no intenta concentrarse en lo individual o en lo histórico, sino en lo que se confunde con los perfiles del todo y lo múltiple:

El cielo no es distinto.
El ave es tierra y vuela.
Lo mismo garza que alcotán;
... Canta
el bosque. El ruiseñor invita. El tiempo pasa;
Soy tú, pájaro mío;
El toro se ciñe como una sombra triste;
Las palomas como los nardos.

En esta «confusión» se incorpora el ánimo, el conocimiento, la conciencia del que sabe lo que tiene entre manos. Antes, la realidad transcurría «como un pájaro alegre» *(La destrucción o el amor);* ahora, la violencia y vitalidad se transforman en conciencia socrática del acontecer:

Soy ya viejo y oigo poco
mas no confundo el canto de la alondra
con el ronco trajín del pecho pobre,

dice *el pájaro* de «Sonido de guerra», y concluye:

Miro y en torno casi ya no hay aire
para mis alas.

El poema del libro en donde quizá sea más perceptible esta conciencia creciente es «La maja y la vieja». La Maja, alardeando de su hermosura, busca algo semejante a sí y encuentra el cielo (esto nos recuerda aquel desfile de personajes alegóricos de *El gran teatro del mundo,* entre los que destaca, como fasto de dones, La Hermosura):

Mira el cielo en sus lumbres:
él no es de nadie y brilla, y los hombres lo adoran.

La Vieja, que conoce porque ha vivido, busca una imagen que dé sentido a la expresión de la vida como algo que cruza y se marchita, y da con ello en el toro (= varón) que lucha denodadamente por conocer, aunque muera:

Oye como cruje la gente cuando ese toro embiste
Ese toro conoce aunque muera. Ama aunque dude.
Y fiel sigue la pauta que el varón le propone
con esa llama núbil que resbala en sus ojos.
Yo fui también joven y he visto mucho.

Ese joven torea y su verbo seduce
al toro. En su verdad le miente.
Sólo después cuando el toro está muerto
Se desnuda el torero.

En definitiva, y esto no escapa a cualquiera, a la variedad temática de la obra aleixandrina, se alía, en este libro, «y, en cierto modo, perfila o amasa, otras verdades nunca consumidas, sino en interna y total reverberación» (19), que completan una de las más ricas voces de la poesía universal.

7. RELACION FINAL

Por último, nos resta, como detectora de la comparecencia animal en la poesía de Vicente Aleixandre (20), hacer una relación que contribuya, en alguna medida, a delinear el tratamiento de la fauna en la poesía española, tema apasionante, aún sin hacer y que intentaremos más adelante iniciar.

Al recuento que Bousoño ha hecho en *La destrucción o el amor* —y que citamos en su momento (p. 7)— nosotros añadiremos aquellos con los que hemos dado, siguiendo siempre el texto que ha servido para nuestro propósito. Para no abundar en explicaciones superfluas, y puesto que se trata de un «Dramatis Animalia», indicaremos el nombre del animal, y a continuación daremos el número de veces que aparece, con las páginas entre paréntesis (el orden remite a su salida en escena).

ruiseñor: cinco veces (pp. 34, 80, 260, 344, 345)
mosca: dos veces (pp. 36, 49)
caballo: seis veces (pp. 43, 44, 50, 105, 263, 286)
avispa: una vez (p. 48)
canario: una vez (p. 49)
cebra: una vez (p. 50)
lobo: una vez (p. 50)
cordero: una vez (p. 50)
mariposa: cuatro veces (pp. 51, 68, 75, 110)
serpiente pitón: una vez (p. 51)
cocodrilo: una vez (p. 55)
cangrejo: dos veces (pp. 55, 394)
abeja: una vez (p. 57)
mastín: tres veces (pp. 63, 273, 275)

(19) Rodríguez, C.: *Loc. cit.*

(20) En un próximo trabajo intentaremos relacionar el «bestiario» aleixandrino con la riquísima flora (o herbario) del poeta. Lo trataremos aparte por considerar que hubiera ocupado, más espacio del requerido para esta publicación.

paloma: cinco veces (pp. 63, 68, 257, 258, 365)
toro: tres veces (pp. 63, 353, 397)
delfines: una vez (p. 64)
gaviota: tres veces (pp. 65, 114, 141)
araña: dos veces (pp. 68, 256)
tigre: cuatro veces (pp. 73, 74, 105, 145)
león: tres veces (pp. 73, 74, 105)
hiena: una vez (p. 73)
cervatillo: una vez (p. 73)
elefante: dos veces (pp. 74, 212)
cobra: dos veces (pp. 74, 102, en esta página se menciona cuatro veces)
águila: siete veces (pp. 74, 76, 102, 107, 108, 123, 131)
escorpión: una vez (p. 74)
coccinela: una vez (p. 74)
caracol: dos veces (pp. 74, 100)
pez espada: dos veces (pp. 79, 80)
lombrices: dos veces (pp. 87, 121)
gusanos: dos veces (pp. 100, 298)
lagarto: una vez (p. 101)
tortuga: una vez (p. 101)
gacela: una vez (p. 105)
escarabajo: tres veces (pp. 105, 109, 110)
pulpo: una vez (p. 118)
hormiga: una vez (p. 119)
búfalo: una vez (p. 212)
bisonte: una vez (p. 212)
hipopótamo: una vez (p. 212)
caimán: una vez (p. 212)
colibrí: una vez (p. 212)
corzo: una vez (p. 214)
pámpano: una vez (p. 271)
can: una vez (p. 274)
perro: una vez (p. 304)
zuñe: una vez (p. 279)
loba: una vez (p. 293)
vencejo: una vez (p. 297)
gato: una vez (p. 297)
alondra: tres veces (pp. 298, 341, 343)
alcotán: una vez (p. 339)
azor: una vez (p. 314)
garza: una vez (p. 339)
cóndor: una vez (p. 359)

A este zoológico de cincuenta y seis animales hay que añadir las veces que el poeta se refiere a una actividad o sección de un animal, así como también las referencias a clases o familias de animales:

pluma: veintidós veces (pp. 36, dos veces; 58, 74, 76, 80, 89, 96, 107, 112, 122, 133, 135, 139, 151, 153, 187, 192, 213, 261, 274, 314)

vuelo: once veces (pp. 37, 49, 51, 69, 75, 77, 105, 127, 139, 201)
bestia: una vez (p. 38)
pájaro: cuarenta y cinco veces (pp. 42, 46, 49, 51, 65, 67, 68, 69, 75, 74, 76, 77, 80, 81, 82, 85, 86, 89, 90, 96, 102, 104, 105, 113, 120, 134, 135, 137, 139, 151, 158, 166, 178, 179, 180, 185, 212, 223, 254, 279, 298, 341, 346, 365, 370)
ala: veintiséis veces (pp. 42, 74, 75, 76, 78, 80, dos veces; 92, 96, 105, 108, 110, 124, 127, 133, 139, 141, 166, 247, 258, 260, 294, 339, 341, 365, 370)
ave: veintidós veces (pp. 42, 56, 57, 58, 67, 96, 102, 131, 135, 137, 139, 143, 151, 152, 153, 155, 158, 184, 261, 274, 294, 339)
cabalgar: una vez (p. 46)
peces: dieciocho veces (pp. 46, 80, 85, 93, 94, 95, 104, 112, 113, 114, 117, 131, 141, 151, 310, 314, 365, 371)
serpiente: seis veces (pp. 47, 50, 76, 121, 148, 212)
culebra: una vez (p. 148)
vivíparo: una vez (p. 47)
bichitos: una vez (p. 60)
fieras: dos veces (pp. 73, 212)
víboras: una vez (p. 74)
paraíso (ave del): una vez (p. 74)
pescados: una vez (p. 93)
animalitos: una vez (p. 95)
molusco: una vez (p. 209)
selva: cuatro veces (pp. 212, 213, 214, 339, 73, 131)
coral: una vez (p. 286)

Igualmente se podrían mencionar muchas otras expresiones que remiten a una actividad animal, como podrían ser *las garras*, el rugir, lengua silbante, lengua bífida, las fauces, el mugir, los dientes, los blancos colmillos, las branquias, la jauría, las escamas, etc.

REI BERROA

Calanda, 21, 1.º-B
MADRID-8

EL TEMA DE LA FRATERNIDAD EN «HISTORIA DEL CORAZON»

En este libro de Vicente Aleixandre, tan rico y diverso, hay una fuerza omnipresente: *Amor che muove il sole e l'altre stelle.* Pero se trata de un amor humano, que parte del hombre y ordena al universo misteriosamente. Como paradoja, esa armonía sólo puede atisbarse mediante la precisión del intelecto. En un nivel más cotidiano y humilde los hombres sienten al amor actuando a su escala, se reconocen en sus iguales a través del sentimiento, y de ahí surge la noción de solidaridad que los une. Refiriéndonos a la poesía de Aleixandre llamaremos a este sentimiento «fraternidad» por ser término más ajustado a ese verdadero amor entre hermanos y para diferenciarlo de la «solidaridad» que ha definido Bousoño (1) y luego reasumido Guillermo Carnero (2) con respecto a los *Encuentros.*

En una obra que fluye tan caudalosa y progresivamente cambiante como la del autor de *Poemas de la consumación* no existen temas inmutables, se transforman o modulan. Sin embargo, un corte sincrónico en esa obra tiene plena validez para el crítico, aunque no se dejen de lado las referencias al entorno cotextual. Por tanto, más adelante veremos ejemplos puntuales de esta fraternidad, indicativos de un tono general.

Historia del corazón es un libro voluntariamente cercano al hombre: «yo he visto al poeta como expresión de la difícil vida humana, de su quehacer valiente y doloroso» (3). Como tal, el autor tiene siempre presente ese concepto esencial de alteridad en un doble sentido: la conciencia de que se dirige a alguien —por lo menos a un lector—, y la necesidad de fundirse con los demás en una comunión que es fuente de toda poesía para el Aleixandre de los primeros años cincuenta.

---

(1) Carlos Bousoño: *La poesía de Vicente Aleixandre,* Gredos, Madrid, 1956.

(2) Guillermo Carnero: «"Conocer" y "saber" en "Poemas de la consumación" y "Diálogos del conocimiento"», en *Vicente Aleixandre,* edición de José Luis Cano, Taurus, Madrid, 1977.

(3) Vicente Aleixandre: «Prólogo a "Mis poemas mejores"», 1956, *Obras completas,* Aguilar, Madrid, 1968.

«Poesía es comunicación», dijo rotundamente el poeta. Y esta frase ha traído absurdas disquisiciones sobre su significado como si hubiera *podido* querer decir que la poesía es simplemente *decir algo a alguien*. Esta deducción es sólo comprensible por el encono del enfrentamiento entre poetas *realistas* o *contenidistas* y los *esteticistas* o quienes simplemente rechazaban la *utilidad* de la poesía, enfrentamiento en el que cada uno de los grupos intentaba atraer hacia su lado la figura magistral. Esta polémica no es aceptable, ni ahora ni hace veinticinco años, a la vista del conjunto de la obra de Aleixandre en la que su voz no será nunca la de un poeta *combatiente* aunque diga que

no es bueno
quedarse en la orilla
como el malecón o como el molusco que quiere calcáreamente
imitar a la roca.

Es cierto que el poeta rechaza un esteticismo vacío y también lo es que propugna la aproximación de los espíritus a través de la poesía: «*quizá el único secreto de la poesía (...) no consiste tanto en ofrecer belleza cuanto en alcanzar propagación, comunicación profunda del alma de los hombres*» (4).

Esta concepción de la poesía no es circunstancial; por el contrario, aparece como consecuencia de la meditación teórica del poeta. Como José Luis Cano recuerda, hay un texto muy temprano en el que Aleixandre rechaza el torremarfilismo; se trata de la «Confidencia literaria», publicada por *Entregas de Poesía* en Barcelona (5). Allí el poeta se incluye entre aquellos «que se dirigen a lo permanente del hombre... No a lo que refinadamente diferencia, sino a lo que esencialmente une».

Más tarde, cuando ya está escribiendo *Historia del corazón*, publica en *Insula*, en 1950, un texto llamado «Poesía, moral, público», donde dice: «el poeta llama a comunicación y su punto de fusión establece una comunidad humana». En 1951 dice en *Poesía, comunicación:* «Poesía es una profunda verdad comunicada.» Luego, cada vez que habla de *Historia del corazón* o al volver a la definición de poesía, Aleixandre no vacila en situar al hombre como protagonista (6). Estas citas son ya muy conocidas, por lo que me disculpo por la reiteración, pero me interesa recordarlas para que quede clara una insistencia que ya no tendrá variaciones: en sus declaraciones a la prensa cuando le fue

---

(4) *Ibidem.*

(5) José Luis Cano: «Un nuevo libro sobre Aleixandre. Vicente Granados: "La poesía de Vicente Aleixandre (formación y evolución)", en *Revista Insula* núms. 374-375, enero-febrero 1978.

(6) Excepto el primero, los demás textos citados aparecen en «Vicente Aleixandre», *Obras completas,* Aguilar, Madrid, 1968.

otorgado el premio Nobel en 1977, el poeta reafirma que «la poesía es el medio expresivo más hondo y más intenso de llegar a los hombres».

LA APROXIMACION AL «TU» Y SU TRASCENDENCIA

Para Martín Buber, el origen del arte está en «la palabra primordial Yo-Tú», que es una vinculación natural y, por tanto, necesaria. La tensión que se establece hacia el tú y que, idealmente lleva al *encuentro*, surge del amor, que es una fuerza que nos afecta mutuamente. Esa necesidad relacional se da como virtualidad en toda la literatura y aparece actualizada en varios poemas de *Historia del corazón.*

Indudablemente el tema plantea ambigüedades, no tanto por su realidad —necesaria y enriquecedora—, sino por los vectores de realización estética que puede determinar. Uno de ellos es el de la llamada poesía social. Pero una preocupación social no desemboca necesariamente en esta clase de poesía y Aleixandre en ningún momento se inclina en esa dirección; su clave poética no está situada en la relación emisor-receptor ni, por el contrario, en el mensaje mismo desde un punto de vista *purista;* más bien provoca el realce de la función simbólica del signo ante cuya polisemia el poeta —y el lector— debe abatir su instrumental puramente intelectivo.

Otra razón de ambigüedad reside en planteamientos filosóficos de la época. En buena parte de la «poesía de la fraternidad» de Aleixandre se da el movimiento de fusión y la necesidad de conservar la individualidad, la fascinación de las masas y la calidad de testigo del poeta. Es clara la paradoja que plantea Jaspers: la necesidad de la comunicación existencial y la imposibilidad de renunciar a la soledad de sí mismo. Sin embargo, no es posible mantenerse estrictamente en un plano trascendental, yo *soy* comunicándome con el otro, o yo aspiro a llegar al Tú eterno a través de cada tú particular. Si podemos concebir el Universo como un discurso donde las cosas y los seres aparecen como signos de una Verdad oculta —concepción que me es muy querida pero que necesitaría ser profundizada— la poesía que busca no tanto la belleza del mensaje mismo que la comunicación será, por lo menos, un intento de llegar a esa Verdad. Como ya citamos, ha dicho Aleixandre: «La poesía es una profunda verdad comunicada.» Y si bien se podrá dudar de la total consecución del desciframiento, la misma polisemia del texto poético resulta extremadamente amplificadora porque, como dice Umberto Eco (7), la ambigüedad

(7) Umberto Eco: *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, 1968.

prepara para numerosas selecciones alternativas por parte de los receptores.

Por último, como ya se ha observado por parte de los mejores críticos de la obra de Aleixandre, para contradecir su fama de misántropo de la poesía está, no sólo su casa abierta a los jóvenes, o la fidelidad a sus amigos, sino sobre todo su receptividad a las angustias y esperanzas del hombre de su tiempo, su capacidad de acompasar su latido al de tantos otros:

¡Oh pequeño corazón diminuto, corazón que quiere latir
para ser él también el unánime corazón que le alcanza!

Además de ser, como siempre, fiel a su tiempo interior, en ese período de su vida siente la necesidad de ser más abiertamente fiel al tiempo histórico en el que está inserto. Y decimos «más abiertamente» porque las concepciones de sus libros anteriores también podrían ser inconscientes respuestas a influjos externos, tal como señala Antonio Blanch: «Aleixandre, Lorca y Alberti saben hacer del surrealismo una forma personal de expresar la crisis de la época» (8).

Esa aspiración al contacto con la vida, también en la poesía, está explícita cuando en 1956 expresa su deseo de ser recordado así: «En su tiempo no quedó del todo al margen de la corriente viva de la poesía: había enlazado con un ayer y no había sido materia interruptora para el mañana» (9). Su aspiración trasciende al hombre aunque se centre en su finitud y en el reconocimiento de cada uno en todos.

«No, el hombre no está solo.» En esos años, en 1945, cuando Aleixandre empezaba a escribir *Historia del corazón,* Cesare Pavese, un hombre a quien su soledad última llevó al suicidio en un hotel de Turín, propone ir "hacia el hombre" a través de la poesía, porque "las palabras son tiernas cosas, intratables y vivas, pero hechas para el hombre y no el hombre para ellas"» (10).

Coincidentemente, para Aleixandre «la poesía (...) empieza en el hombre y concluye en el hombre», lo cual no es una definición a propósito de *Historia del corazón,* pues reconoce que «entre polo y polo pueda atravesar —algunas veces iluminar— el universo mundo», tal como había ocurrido en sus libros *La destrucción o el amor* y aun *Sombras del paraíso.* Y como «hasta el amor es una conciencia de compañía» todos los poemas de este libro son poemas amorosos atra-

(8) Antonio Blanch: *La poesía pura española (conexiones con la cultura francesa),* Gredos, Madrid, 1976.

(9) Vicente Aleixandre: «Prólogo a "Mis poemas mejores"», 1956, *Obras completas,* Aguilar, Madrid, 1968.

(10) Cesare Pavese: «Retorno al hombre», de *La letteratura americana e altri saggi,* Nueva Visión, Buenos Aires, 1964.

vesados de temporalidad; así los de la infancia, los del amor pleno detenido en la certeza del fin, los de la fraternidad, que une y conmueve aun a distancia.

DOS POEMAS

Indicativos de esta última faceta son sobre todo los poemas de *Historia del corazón* «En la plaza», «El poeta canta por todos», «La oscuridad», «Vagabundo continuo». En el primero, como simple hombre, y en el segundo, como poeta, hay un intento de fusión ya no en lo cósmico —audaz aspiración—, sino en lo humano —tarea lenta y difícil—. En ambos el «yo» del poeta está objetivado en un «tú» paradigmático: «Oh, desnúdate y fúndete, y reconócete.» Pero mientras en «En la plaza» la presencia de los demás, en esa realista-mítica plaza, promueve sólo el deseo de «buscarse entre los otros», en «El poeta canta por todos» el sentimiento íntimo del yo trasciende en un «nosotros» implícito:

Masa misma del canto, se mueven como un onda.
Y tú sumiso, casi disuelto, como un mundo de su ser te conoces.

Aun en los momentos de apoteosis de lo colectivo, como ocurre en este poema, nunca la fusión personal será total. El poeta se reserva en parte y será testigo hasta de su propia voz que «canta por todos», «la voz que por tu garganta, desde todos los corazones esparcidos / se alza limpiamente en el aire». Esa reserva, ese pudor devuelve la voz lírica al cauce contenido por el que corre toda la poesía de Aleixandre; al borde mismo de la total entrega emotiva queda en suspenso un íntimo resquicio, como aquel «nunca incandescente hueso del hombre».

A partir de una idea nuclear similar, la fusión de un hombre con los hombres, en el primer caso, y la fusión privilegiada del poeta con los hombres, en el segundo, los dos poemas encadenan sus sistemas semánticos como si las dos últimas partes de «El poeta canta por todos» fueran continuación de «En la plaza». Una misma imagen, «el corazón afluido» a la masa, del primero, se encuentra de nuevo en el segundo; «son miles de corazones que hacen un único corazón que te lleva.» La imagen del bañista temeroso que luego «late en las aguas vivas» del primero, reaparece en el segundo: «allí serenamente en la ola te entregas.»

Basten estos breve ejemplos para expresar en la obra de Aleixandre la fraternidad entre los hombres, el amor poderoso que se

alzará entre ellos, y que el poeta podrá gozosamente reflejar; pero por debajo de esa expresión está «la voz verdadera»:

Eso que desde todos los oscuros cuerpos casi infinitos se
ha unido y relampagueado,
que a través de cuerpos y almas se liberta de pronto en
tu grito,
es la voz de los que te llevan...

Mezcla de humildad y supremo orgullo, el poeta se siente encarnando la Palabra Colectiva, que no es simplemente conjunción, sino esencia de lo humano. Voz abismal, todopoderosa de Amor que anunciara: tiernamente profético, sabiamente alucinado, César Vallejo,

Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar... (11).

HORTENSIA CAMPANELLA

Evaristo San Miguel, 4
MADRID

(11) César Vallejo: «Masa», en *España, aparta de mí este cáliz. Poesía completa,* Barral Editores, Barcelona, 1978.

DE SALVADOR RUEDA A VICENTE ALEIXANDRE: UN VALS EN DOS TIEMPOS

En 1979 se ha celebrado en Viena el ciento cincuenta aniversario del «vals vienés». Para el Gobierno austríaco, 1829 fue su año de nacimiento (1). Sin embargo, en 1828, en España se declaraba (demasiado pronto, sin duda) fracasado el vals de Strauss: *Ultimamente se ha intentado aclimatar en nuestro salón de Oriente el wals de Strauss con sus rápidas transiciones, su estrépito y hasta sus deschichados pistoletazos; pero como era consiguiente, no ha podido subsistir. Este compositor popular exige, para dar vuelo a su fantasía, un espacio más dilatado, un movimiento más libre. La alfombra de los walses de Strauss es el verde tapiz de las orillas del Danubio; el ruido de sus pistoletazos quiere perderse naturalmente en la región de las nubes.* Lo que no podía saber el redactor del *Semanario Pintoresco Español*, escritor de tales líneas, es que la época dorada del vals vendría más tarde y que despertaría el delirio de la sociedad de finales de siglo. Puede afirmarse, sin duda, que dicho baile alcanzaría el valor de símbolo de esa misma sociedad, coincidente en España con la restauración monárquica y la pérdida no ya de las penúltimas colonias (lo menos importante), sino de la integridad moral de la nación.

Pero el vals será también símbolo de un concepto determinado de la relación amorosa basada en la ficción y el disimulo; la incontinencia del baile se enmarca en unos hábitos sociales de envaramiento y formalismo. Vicente Aleixandre lo entendió muy bien y supo criticar a esa sociedad decadente del fin de siglo a partir de su danza preferida. La crítica no se limita a una circunstancia social estricta, sino que es generalizable. El poema aleixandrino al que me refiero, el poema en el que se encierra dicha crítica, es uno de los más conocidos. Se trata de «El vals», sobre el que han escrito Dámaso Alonso, Barral, Gullón o Hatfeld. Yo mismo estudié pormeno-

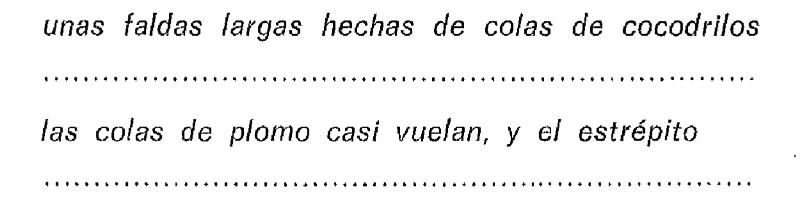
(1) Inge Biederman: «El vals cumple ciento cincuenta años»; Suplemento dominical del diario madrileño *Ya*, 19 de agosto de 1979.

rizadamente el poema en el artículo «La palabra que estalla (a la vista): "El vals", de Aleixandre» (*Insula*, núms. 368-369).

Escrito en 1930, se dio a conocer en la famosa antología de Gerardo Diego (edición de 1932) el poema «El vals» y llamó pronto la atención. La revista *Héroe*, de Manuel Altolaguirre, en su primer número (abril de 1932), recoge un poema de Federico García Lorca titulado «Vals en las ramas», bajo cuyo título reza: *Homenaje a Vicente Aleixandre por su poema "El vals"*. Este poema se incluyó luego en *Poeta en Nueva York*, aunque sin la dedicatoria. No entro en el estudio de las variantes porque, como tantos poemas de ese libro lorquiano, presenta numerosos problemas y no es éste lugar para verlos. Interesa anotar que el «Vals en las ramas» y «Pequeño vals vienés» componen el apartado IX del libro, «Huida de Nueva York. Dos valses hacia la civilización», que, según la lista de ilustraciones previstas por García Lorca para el libro, y que reproduce Daniel Eisenberg (2), iría acompañado de una fotografía del mar. El mar es referencia habitual de los valses (recordemos *Sobre las olas*, de Rosas, o bien *Olas del Danubio*, de Ivanovici) y se manifiesta como metáfora de la libertad en el poema de Aleixandre. Además, en el «Pequeño vals vienés» dice García Lorca:

Este vals, este vals, este vals,
de sí, de muerte y de coñac
que moja su cola en el mar.

Junto a la referencia marina aparece la palabra *cola*, tan importante en el poema aleixandrino:


unas faldas largas hechas de colas de cocodrilos
....
las colas de plomo casi vuelan, y el estrépito
....

Poema famoso, pues, desde muy pronto, «El vals» es —según el propio Vicente Aleixandre (en conversación personal)— el primero que se escribiera sobre dicho baile.

Los comentaristas del poema, comenzando por el maestro Dámaso Alonso y terminando por mí mismo, han fijado el origen de «El vals» en una descripción crítica de los salones de baile de finales de siglo, según ya he apuntado. Sigo pensando que ello es así, pero tiene que serlo de modo mediato. El poeta no pudo conocer por sí mismo,

(2) Daniel Eisenberg: *«Poeta en Nueva York»: historia y problemas de un texto de Lorca;* Barcelona: Ariel, 1976, p. 165.

dada su edad, tales salones y no se ha traído aún a colación el que pudiera ser motivo directo de la escritura del poema. Aleixandre critica los salones de baile de mil novecientos para, a través de ellos, criticar la sociedad que los mantiene, el mundo que reflejan, la ideología que los justificaba y las demás expresiones artísticas de esa sociedad. Y todo por medio de la descripción surrealista de unos individuos que se preparan para bailar o que bailan. Pero ¿cuál pudo ser el elemento desencadenador de «El vals»?

Es sabido que, muy probablemente, fue Rubén Darío el primer poeta que leyera, al menos de forma pausada y profunda, Vicente Aleixandre. Dámaso Alonso actuó como introductor de embajadores, adentrando al futuro premio Nobel en el mundo de las relaciones poéticas. Leopoldo de Luis compara (3) el encuentro de Alonso y Aleixandre, en Las Navas del Marqués, durante el mes de julio de 1917, con aquel otro granadino que apuntalara nuestro Renacimiento. No han explicado los protagonistas el porqué de Rubén Darío. ¿Por qué motivo Dámaso Alonso le preguntó a Vicente Aleixandre si había leído a Rubén? El poeta nicaragüense había muerto el año anterior, pero *Cantos de vida y esperanza,* el último de sus libros importantes, data de 1906. La poesía de Juan Ramón Jiménez y la de Antonio Machado significaban, cada una a su modo, un paso más avanzado en la evolución de la poesía hispánica. *Laberinto,* de Juan Ramón, se publica en la Editorial Renacimiento en 1913, y *Estío* es de 1916. *Campos de Castilla,* de Antonio Machado, aparece en 1912, y la primera edición de *Poesías completas,* la editada por la Residencia de Estudiantes, es del mismo año 1917. Aunque este último libro no pudiera tenerlo aún Dámaso Alonso —no salió de imprenta hasta el día 11 de julio— es evidente que era un poeta, Machado, que interesaba en aquel momento a los jóvenes intelectuales de Madrid. En cualquier caso, parece que Dámaso Alonso no debió de elegir al modernista buscando la novedad, sino tal vez el prestigio consolidado e indiscutible.

Leamos al propio Vicente Aleixandre: *Ya tenía* [Dámaso Alonso] *a sus espaldas, mejor dicho, en su pecho, mucha lectura viva. «¿Te gusta Azorín?» «¿Has leído a Valle Inclán?» En 1917, un muchacho fervoroso de la literatura podía hacer estas preguntas, tenía justamente que hacerlas. Los descubrimientos de la adolescencia era ese el paisaje suscitador que encontraban el abrirse los ojos. «¿Qué piensas de Baroja?» «¡No me gusta nada Ricardo León!» Se avanzaba*

(3) Leopoldo de Luis: *Vida y obra de Vicente Aleixandre;* Madrid, Espasa-Calpe, 1978 (2.ª), pp. 86 y ss.

más y se llegaba entonces a su pasión recóndita: la poesía. «¿Has leído a Rubén Darío?» (4).

De esas líneas podemos suponer, como he dicho, que Dámaso Alonso quiso buscar un poeta de la misma generación que Azorín o Valle-Inclán, un poeta que fuera ya indiscutible. Dámaso Alonso diría treinta y tres años más tarde, al recibir a Vicente Aleixandre en la Real Academia Española, que *Rubén Darío ha sido, hoy lo sabemos perfectamente, uno de los máximos señores del ritmo castellano y quien más lo ha enriquecido entre todos los poetas recientes* (5). En cuanto a Ricardo León, algo más joven, sus obras completas se publicaban en 1915, en una edición «hecha por acuerdo del Consejo de Gobierno del Banco de España»; lo reciente de la fecha explica esta vez que fuese citado, aunque de modo negativo, durante la conversación entre los dos jóvenes.

La lectura de los poetas modernistas era necesaria para los nuevos poetas en el umbral de la entrada a los años veinte. Podían afirmarlos o negarlos, pero debían leerlos. ¿Y qué poesía hispánica contemporánea habían de leer, aunque fuese para criticarla, sino la de origen modernista? Naturalmente, las diferencias se hacían patentes en seguida. Si Rubén Darío podía considerarse como la cabeza iniciadora de la poesía contemporánea (y así lo hace Gerardo Diego en su *Poesía española. Antología (Contemporáneos),* edición de 1934), otros poetas quedaban relegados en el interés de los poetas de la generación del veintisiete. El propio Gerardo Diego, en el prólogo a esa antología, hace una selección: *Rueda pertenece tanto al siglo XIX como al XX. Mejor dicho, es esencialmente un poeta del XIX que sobrevive en el XX. Rueda aparece formado con los datos esenciales de su personalidad antes que Darío, y él tuvo siempre buen cuidado de reivindicar esa prioridad indiscutible. El poeta malagueño figurará, pues, en el tomo correspondiente al siglo XIX* (6). Salvador Rueda fue, por lo tanto, uno de los modernistas relegados. Federico de Onís, en el prólogo de su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932),* llega a decir que *es un poeta poco o nada leído, olvidado y escasamente estimado, a pesar de los aplausos y coronaciones en los viajes que repetidamente ha hecho a los países hispanoamericanos en la última parte de su vida* [...] *Hay que reconocer, venciendo toda repugnancia, que los aciertos de Salvador Rueda son*

(4) Vicente Aleixandre: *Los encuentros;* Madrid, Guadarrama, 1958, p. 94.

(5) Dámaso Alonso: «Aleixandre en la Academia». Cito por las *Obras Completas* de don Alonso, tomo IV, p. 806.

(6) Gerardo Diego: *Poesía española contemporánea;* Madrid, Taurus, 1974, p. 20 (se reeditan aquí las dos ediciones primeras de la famosa antología).

innumerables; que de su obra varia y multiforme ha surgido una influencia difusa que se encuentra por todas partes, y que es uno de los poetas más completos y espontáneamente originales de esta época (7). Conviene subrayar la expresión del crítico: «reconocer, venciendo toda repugnancia». Rueda estaba tan desacreditado, que los hombres del veintisiete lo consideraban repugnante o, al menos, les parecía repugnante hablar de él. Salvador Rueda debería ser, según el léxico de García Lorca y los jóvenes de la Residencia de Estudiantes, *putrefacto.*

Modernista relegado, sí, pero ¿cómo un poeta inquieto no iba a asomarse más de una vez a las páginas de los libros de Rueda? Vicente Aleixandre, sin confesarlo abiertamente —dada la *repugnancia sentida* (8)—, tendría entre sus manos muy posiblemente aquel tomo de *Poesías completas* que el poeta malagueño publicó en 1911. Además, Aleixandre debió verlo más de una vez por las calles de la capital mediterránea. Poca estimación crítica y recuerdo infantil dejaron su huella en un poema aleixandrino muy posterior a «El vals». Se trata de «El viejecito de verdad», que, con la indicación *Homenaje a Salvador Rueda,* figura en la sección «Poemas varios» de las *Obras completas* (pp. 1134-1135) de Vicente Aleixandre. La primera estrofa ya expresa la poca admiración que por él siente el autor:

Salvador era un viejecito
bobalicón.
Pero no:
Salvador es un niño
listísimo
vestido de almidón.

Y su poesía no le parece sincera, sino un puro entramado teatral:

Asomado a la vida perra,
de ningún modo griego de nación,
Salvador en el patio hacía estatuas
en un finísimo cartón.

---

(7) Federico de Onís: *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932);* Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1934, p. 95.

(8) Conviene, sin embargo, traer a colación unas palabras de José Luis Cano: *Recuerdo haber acompañado apenas cumplidos los quince años en alguna de estas visitas al viejecillo glorioso* [S. Rueda], *a ese grupo de poetas malagueños, que entonces eran la vanguardia y hacían la revista* Litoral: *José María Hinojosa, José María Souvirón, Manuel Altolaguirre. La distancia que separaba a esta nueva poesía —en gran parte surrealista ya— de las formas y modos poéticos del modernismo, del que Rueda había reivindicado ser el primer profeta en España, no impedía que aquellas visitas fueran siempre cordiales. Rueda, aunque no comprendiese gran cosa de aquella nueva aventura poética, animaba con sus palabras entusiastas a los jóvenes de* Litoral, *por parte de los cuales había —forzoso es reconocerlo— más piedad que admiración.* («Recuerdo malagueño de Salvador Rueda», en *Cuadernos de Literatura Contemporánea* núm. 7, Madrid, 1943, p. 82.)

Estas palabras tan duras se explican bien, recordando la expresión recalcada de Federico de Onís. Queda, eso sí, el sentimiento de cariño que nace de la contemplación de la simpática figura de un anciano:

El viejecito de verdad, se ha muerto.
La flor que crece es de verdad.

Salvador Rueda publicó en 1901 un libro titulado *El país del sol (España)* (9), en el que se incluye un poema denominado igual que el de Aleixandre: «El vals». Volvió Rueda a incluirlo en *Lenguas de fuego* (1908) y en *Posías completas* (1911) (10). Si comparamos este poema de Rueda con el de idéntico título de Aleixandre, hallaremos una serie de semejanzas que conviene poner de manifiesto:

EL VALS

No esclavos uno de otro, sí encadenados
con el amor del ritmo, ven y bailemos;
ya están nuestros dos cuerpos entrelazados;
con las alas del baile, vuela, giremos.

¿Qué ley rítmica y bella nos hace amantes?
mientras bailo, te adoro, mujer hermosa;
somos almas gemelas que van errantes
dentro de una carrera vertiginosa.

Como se enlaza un verso del otro verso
hasta formar la estrofa, cuanto palpita
se adhiere a la cadencia del Universo
y describe la eterna rueda infinita.

Unidos a esa marcha deslumbradora
que es el amor, la vida, vuela, giremos;
ahora está en nuestras frentes dando la aurora
y es justo que de rosas nos coronemos.

Nuestro pie va marcando las vueltas breves
contadas por latidos y por segundos;
¡en las alas del ritmo con ser tan leves
va el peso de los soles y de los mundos!

Con tu pecho apoyado sobre mi pecho,
miro pasar espejos, trajes, visiones,
arañas suspendidas del áureo techo
erizadas de ardientes constelaciones.

---

(9) *El país del sol (España)*, Madrid, Imprenta de A. Marzo, 1901 (Col. Nuevos clásicos).
(10) *Lenguas de fuego*, Madrid, José Rueda, 1908. *Poesías Completas*, Barcelona: Maucci, 1911.

De alegría y locuras habla la orquesta,
redoblemos el curso de nuestro paso,
mientras un remolino forma la fiesta,
remolino de notas, de luz y raso.

El motivo que encarna la melodía
hace girar figuras, trajes y colas;
¡entremos en las notas de su armonía
como dos nadadores entre las olas!

Tu aliento es el bochorno de siesta ardiente
que penetra en mis vasos y los caldea;
lo que piensa tu mente, piensa mi mente;
a los dos nos abrasa la misma idea.

Bendigo el vals, pues logro mientras que gira,
tenerte entre mis brazos, mujer hermosa;
ver la ardiente mirada que en mí se mira,
y aprisionar tu busto de leche y rosa.

Vibre, vibre la orquesta; pasen veloces
las parejas delante de los espejos,
y finja un torbellino de alas y roces
el baile con sus sedas y sus reflejos.

Marquen nuestras dos almas las vueltas breves
contadas por latidos y por segundos;
¡en las alas del ritmo con ser tan leves,
va el peso de los soles y de los mundos!

Ambos poemas, el de Rueda y el de Aleixandre (11), consideran el vals a partir de una determinada relación erótica. Desde los primeros versos se establece la comunicación entre el poeta y la mujer con la que baila:

No esclavos uno de otro, sí encadenados
con el amor del ritmo, ven y bailemos (S. R.)

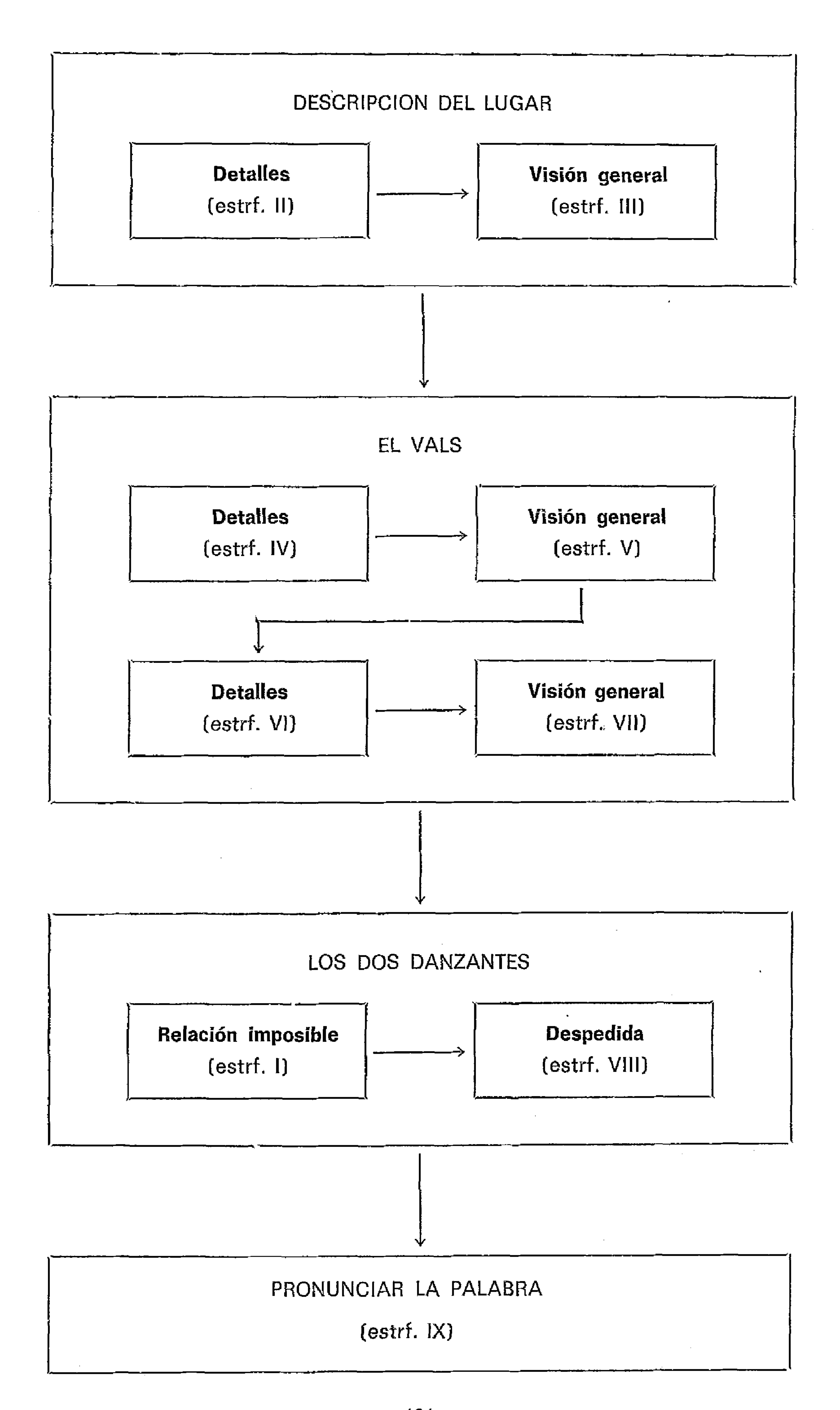
Eres hermosa como la piedra,
oh difunta;
oh viva, oh viva, eres dichosa como la nave (V. A.)

Esto llama especialmente la atención si tenemos en cuenta que, según creo haber demostrado en mi artículo anterior sobre este poema de Aleixandre (12), la estrofa primera, en un orden discursivo lineal, debería haberse situado entre las estrofas séptima y octava. El poema aleixandrino debería de responder a una estructura de contenido como la siguiente:

---

(11) Sigo el poema aleixandrino por la edición que de *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor* preparó José Luis Cano, Madrid, Castalia, 1972).

(12) «La palabra que estalla (a la vista): *El vals*, de Aleixandre», *Insula* núms. 368/369.


DESCRIPCION DEL LUGAR
Detalles
(estrf. II)
Visión general
(estrf. III)
EL VALS
Detalles
(estrf. IV)
Visión general
(estrf. V)
Detalles
(estrf. VI)
Visión general
(estrf. VII)
LOS DOS DANZANTES
Relación imposible
(estrf. I)
Despedida
(estrf. VIII)
PRONUNCIAR LA PALABRA
(estrf. IX)

Al desplazar de su situación lógica la que, de ese modo, es estrofa primera, Aleixandre obliga a leer todo el poema a partir de la oposición *difunta/viva,* que es harto significativa. Además, el inicio del poema con dicha estrofa plantea la negación del sistema social por medio del erotismo, en simbología muy querida por la literatura surrealista. Dicha simbología se apoya, a su vez, en que el vals significa la única posibilidad de liberación codificada (liberación momentánea y en realidad ficticia) en la sociedad del fin de siglo. Según el *Semanario Pintoresco Español* de 1838, *el wals alemán puede tomarse como el símbolo del amor, tal como le concibe el pueblo alemán, de aquel amor que se santifica con el matrimonio. Las dos personas que con los brazos entrelazados se sujetan recíprocamente en su marcha, pero que perfectamente acordes en el paso y movimientos se abren sin cesar paso una a otra, vienen a ser el símbolo de la unión conyugal que atraviesa la vida, en medio de las duras pruebas y dificultades que se encuentran por donde quiera en ella, en la más completa y feliz armonía. Es el símbolo de aquel amor que una joven se atreve a confesar francamente, protegida y rodeada de la publicidad. Los bailes alemanes con sus walses son días de emancipación de aquellos deseos de un amor tímido, cuyo secreto no confía la joven sino a sí misma.* Pero el vals vienés, siempre según la famosa revista decimonónica, *no expresa la tierna y dulce melancolía del deseo que tiende los brazos a la facilidad, ausente, ni los arrebatos victoriosos que siempre suponen una lucha interior, ni aquel patético de ciertos walses alemanes compuestos para celebrar grandes acontecimientos. Gozar, esto es lo único que Strauss conoce.* El vals, pues, como liberación y expresión amorosa. Salvador Rueda se refiere al breve y profundo goce que produce el vals:

Nuestro pie va marcando las vueltas breves
contadas por latidos y por segundos.

....

Marquen nuestras dos almas las vueltas breves
contadas por latidos y por segundos.

Los dos amantes se han podido unir por breve tiempo gracias a que el vals rompe la rigidez de las relaciones:

Bendigo el vals, pues logro mientras que gira
tenerte entre mis brazos, mujer hermosa;
ver la ardiente mirada que en mí se mira,
y aprisionar tu busto de leche y rosa.

Un detalle erótico en este último verso que no ha pasado inadvertido a Vicente Aleixandre, quien, describiendo a los danzantes, dice:

Pechos exuberantes en bandeja en los brazos,
dulces tartas caídas sobre los hombros llorosos

Tras la descripción de la sala de baile (estrofas II y III), Aleixandre une a las parejas por el vals y sólo en el vals. Rueda, por su parte, preguntaba:

¿qué ley rítmica y bella nos hace amantes?

y al bailar, adoraba a una *mujer hermosa,* que Aleixandre considerará *hermosa como la piedra.* Para Rueda, los dos danzantes se introducen en el baile

como dos nadadores entre las olas

Ya he dicho que la referencia marina es habitual en el vals (el ritmo del grupo bailando pudiera semejar el ir y venir de las olas), y en Aleixandre adquiere especialísimas connotaciones. La mujer será *dichosa como la nave,* y el vals, *una playa sin ondas;* a partir de esta imagen el poeta surrealista acumula elementos con valores simbólicos: *conchas, espuma, oleada,* etc., ya estudiados por mí en el anterior artículo citado. El vals es una desorganizada suma de objetos, sensaciones y seres.

Es todo lo revuelto que arriba,

dice Aleixandre. Y Rueda lo ve como un

remolino de notas, de luz y raso.

Durante la danza, el sudor perla los rostros:

un polvillo de azúcar sobre las frentes (V. A.)

y llega el acaloramiento:

... el estrépito
se ha convertido en los corazones en oleadas de sangre (V. A.)

Es el cansancio físico, pero también la tensión erótica:

Tu aliento es el bochorno de siesta ardiente
que penetra en mis vasos y los caldea;
lo que piensa tu mente, piensa mi mente,
a los dos nos abrasa la misma idea (S. R.)

Ya Ramón de Campoamor decía, al describir un baile:

Bailan, ardiendo en amorosas llamas,
confundidos galanes y hermosuras,
....
y brotan en miradas y en suspiros
lumbre en los ojos, y los labios fuego.
....
En los brazos los talles más gentiles
sosegados se duermen...
....
Al pasar por los límpidos espejos,
como los sueños en tropel vistoso,
las imágenes doblan los reflejos
arrebolando el aire vagoroso (13).

También el poeta de *En tropel* se fija en los reflejos cuando pasan:

... veloces
las parejas delante de los espejos.

Las coincidencias entre el poema de Vicente Aleixandre y el de Salvador Rueda (y no olvidemos el precedente de Ramón de Campoamor) son, más que numerosas, profundas. Naturalmente, las diferencias son muchas y no puede pasar por la imaginación la idea de plagio. No creo que «El vals» de Aleixandre se haya escrito siguiendo «El vals» de Rueda, sino que opino que Aleixandre escribe *contra* Rueda.

Salvador Rueda está a gusto en su sociedad, al menos en esta sociedad del vals. Y ello porque dicho baile es, para él, expresión y símbolo de la armonía universal. Todo el caos se ordena por gracia de una música mágica:

Como se enlaza un verso del otro verso
hasta formar la estrofa, cuanto palpita
se adhiere a la cadencia del Universo
y describe la eterna rueda infinita.

Unidos a esa marcha deslumbradora,
que es el amor, la vida, vuela, giremos;
ahora está en nuestras frentes dando la aurora
y es justo que de rosas nos coronemos.
....
¡en las alas del ritmo con ser tan leves
va el peso de los soles y de los mundos!

(13) Ramón de Campoamor: «El baile», de *Ternezas y flores.* Cito por *Obras Completas,* Barcelona: Montaner y Simón, 1888, pp. 76/77.

Pero ese mundo es sólo ficción para Aleixandre:

las colas de plomo casi vuelan...,

como son falsas la relación amorosa que ofrece el vals y la libertad que otorga. Si la melodía de Rueda

hace girar figuras, trajes y colas

porque

de alegría y locuras habla la orquesta,

Aleixandre nos advierte que no hay ni alegría franca ni locura alguna:

Esta orquesta que agita
mis cuidados como una negligencia,
como un elegante biendecir de buen tono,
ignora el vello de los pubis,
ignora la risa que sale del esternón como una gran batuta.

Por ello, mientras Rueda pide que vibre la orquesta, que sigan pasando las parejas ante los espejos y fingiendo roces (ya decía Campoamor:

Turba los ojos y la mente inquieta,
ya la alba tez de una amorosa espalda,
ya el vuelo de una gasa mal sujeta,
ya el roce voluptuoso de una falda.),

Aleixandre niega el erotismo de un roce cuando parecen

...los vestidos hechos de esparto querido.

El vals, para Rueda, puede perpetuarse; para Aleixandre, hay que hacerlo parar violentamente, debe descubrirse que sólo esconde una sociedad decadente y que el beso de aquella mujer abrazada en el baile no sería sino el beso de la muerte.

Federico de Onís indicaba que Rueda producía cierta repugnancia a los intelectuales de su época. A Aleixandre le repugna, al menos, la sociedad que expresa el malagueño a través del símbolo bailable. Y en el propio Rueda encontró el pie para su negación. La similitud o la oposición de los conceptos expresados en ambos poemas no parece fácil que se den casualmente. La mayor calidad de la poesía de Vicente Aleixandre se impone sobre la colorista descripción de Salvador Rueda. Su carga humana, su riqueza expresiva, su talante revolucionario, han permitido la creación de un poema espléndido, muy superior al conformista y, en algunos versos, casi metafísico de Rueda.

Personalmente, creo ver en Salvador Rueda —aunque no en el poema que nos ocupa— un espíritu moderno y valioso que tiñe especialmente su libro *Lenguas de fuego* (muy superior al famoso *En tropel).* Los hombres del 27 fueron, sin duda, injustos con él (lo confiesa De Onís), y hemos permitido que la injusticia continúe. Poemas como «El hombre químico», «La música de Dios» o «Tributo de amor», entre otros, obligan a reconsiderar la obra del poeta.

El poema de Vicente Aleixandre critica una sociedad criticando una costumbre social. Y critica esa costumbre social negando la visión que de ella ofrece Salvador Rueda. Por ello puede muy bien preguntársele al admirado Aleixandre: ¿Me concede otro vals?

JORGE URRUTIA

Departamento de Literatura Española
Facultad de Filología
Universidad de Sevilla
San Fernando, 4
SEVILLA

VICENTE ALEIXANDRE, EN «LA PLAZA PUBLICA»

Vicente Aleixandre ha declarado públicamente que el poema que mejor representa su poesía es el titulado «En la plaza». Vale la pena comentarlo.

Es, desde luego, poema clave de *Historia del corazón* (1954), obra extensa y compleja que supone una renovación de la temática aleixandrina y asume capital importancia dentro del mundo poético de Vicente Aleixandre. En rigor, todos sus libros anteriores referíanse al cosmos de un modo o de otro. El tema de *Historia del corazón* —como indica su nombre— es el vivir del poeta y, a través suyo, del vivir del hombre. Abarca los ciclos de la vida humana en poemas que recogen recuerdos o vivencias de la infancia, de la juventud (la experiencia amorosa esencialmente), de la madurez y de la edad última. No es un vivir elementalmente jubiloso, sino conscientemente resignado a su finitud. Transitorio vivir del hombre, *transcurrir* del hombre en el mundo. Pero este *transcurrir* supone también un *revivir* a través del recuerdo. Así, en muchos de estos poemas —especialmente los que captan impresiones de la infancia y de la juventud— hay como un leve sello proustiano, con todo lo que éste implica de reviviscencia de lo fugitivo, de lo ido, a la vez siempre actual y presente. Por otra parte, ese tono o acorde proustiano también es evidente en la aprehensión de lo psicológico, cuyos estados corren paralelos o se identifican con el transcurso del tiempo y de la edad. El poeta desnuda sus reacciones vitales y psicológicas para mostrarnos que no se halla solo ante el mundo, sino en medio de los hombres, y que se siente dentro del gran corazón de la humanidad. Porque, por encima y por debajo de su órbita temporal, *Historia del corazón* está impregnada de una honda consciencia de la solidaridad humana —hondo zumo invasor— que alcanza el ápice máximo de su evidencia en *La mirada extendida*, segunda parte del libro y a la cual pertenece el poema «En la plaza».

El poeta —el hombre— mira en derredor, mira al mundo. No quiere estar solo. Quiere reconocerse en los otros, extendiendo su mirada...

Ha echado a andar: ha salido de sí mismo, en busca de otra luz, de otro amor. Necesita sentirse vivir entre los demás. Reconforta hallarse entre los hombres. Vicente Aleixandre ha cruzado un nuevo umbral y ha descubierto un nuevo mundo, al cual pertenecía sin apenas saberlo. Y sólo ahora tiene consciencia de que *es* un hombre entre los demás hombres: se ha despertado en él —ya en la cima de la edad— una íntima y profunda simpatía por el corazón humano, individual y colectivo. ¡Qué cerca de Walt Whitman se halla nuestro poeta, en esta nueva actitud que sobrepasa el sobrerrealismo anterior! Si aquél explicaba la camaradería como fin del hombre y defendía la idea de una gran confederación amorosa de hombres y mujeres, Vicente Aleixandre siente también la ávida necesidad de un cósmico espíritu de amor humano. Y así se abandona a esta entrega multitudinaria para fortalecerse y fortalecer. Y pende en su ser una nueva dicha, y por eso canta:

Hermoso es, hermosamente humilde y confiante, vivificante y profundo,
sentirse bajo el sol, entre los demás, impelido,
llevado, conducido, mezclado, rumorosamente arrastrado.

Se ha dado cuenta que es insano apartarse del gran río, del gran mar de los hombres:

No es bueno
quedarse en la orilla
como el malecón o como el molusco que quiere calcáreamente imitar a la roca.

Sino que es puro y sereno arrasarse en la dicha de fluir y perderse,
encontrándose en el movimiento con que el gran corazón de los hombres palpita extendido.

Y la masa humana se revela ante el poeta como un gran corazón, suma de los pequeños corazones de los hombres, en el cual es perceptible, sin embargo, el latido individual:

La gran masa pasaba... Pero era reconocible el diminuto corazón afluido.

Y él, poeta-hombre, un hombre-poeta, goza de la sencilla dicha de estar con todos en una plaza descubierta, acariciada por el sol, gran mano que reconforta. No, el hombre no se pierde en la multitud de la plaza: se reconoce a sí mismo en los demás y se salva:

Allí cada uno puede mirarse y puede alegrarse y puede reconocerse.

Y el poeta, seguro de su verdad, aconseja que se deseche el viejo narcisismo solitario y que se abrace la nueva fe de la comunidad universal en lo humano: la búsqueda del «yo», no en «lo otro», sino en lo múltiple individual, del yo subjetivo en el yo objetivo.

No te busques en el espejo,
en un extinto diálogo en que no te oyes.
Baja, baja despacio y búscate en los otros.
Allí están todos y tú entre ellos.
Oh, desnúdate y fúndete, y reconócete.

La entrega ha de ser lenta —amor y recelo juntos—, como la del bañista (símil también muy querido de Walt Whitman) que entra en el agua, pero definitiva y total por último: clamorosa. Así, como el bañista:

Así, entra con pies desnudos. Entra en el hervor, en la plaza.
Entra en el torrente que te reclama y allí sé tú mismo.
¡Oh pequeño corazón diminuto, corazón que quiere latir
para ser él también el unánime corazón que le alcanzara!

Vicente Aleixandre ha comprendido el fondo o condición universal de esa realidad que es el «yo». Y así dispara su temporalidad hacia una intemporalidad valiosa. No es un ímpetu de aniquilación en la masa, no es un ansia nihilista, sino, más bien, el deseo de trascendentalizarse, culminar y descansar en ese «todo» humano del cual forma parte, pues la realidad física no es otra cosa que «trascendencia en potencia», usando los términos de Francisco Romero (1). El trascender comienza en ella, pero culmina en los actos del espíritu, «cima del ser real» (2). Vicente Aleixandre aspira a esta culminación universal: si él trasciende, trascenderá el todo; si el todo trasciende, también él trascenderá, en mutuo proceso de sístole y diástole.

El mensaje de «En la plaza» se reafirma en el poema titulado «El poeta canta por todos». El, desde su dolorosa soledad, ve pasar la gran ola de los hombres. Apenas vacila, apenas duda y se lanza al oleaje para dejarse llevar. Se sume, al fin, en la masa, «único ser», y se siente acunado por aquellas olas humanas que, al derivar, le arrastran. Pero él no es algo diverso a esa masa: una misma sangre fluye y refluye de corazón a corazón:

Son miles de corazones que hacen un único corazón que te lleva. Y dentro de ese corazón ya no existe aquel dolor de los días soli-

---

(1) Francisco Romero: *Papeles para una filosofía.* Buenos Aires, Losada, 1945, p. 16.
(2) *Ibíd.*, p. 109.

tarios: voluntariamente el poeta ha abdicado de él. Ya no sufre. Ahora canta. Y entona el canto de todos, que es también el suyo:

Eso que desde todos los oscuros cuerpos casi infinitos se ha unido y relampagueando,
que a través de cuerpos y alma se liberta de pronto en tu grito,
es la voz de los que te llevan, la voz verdadera y alzada
donde tú puedes escucharte, donde tú, con asombro, te reconoces.
La voz que por tu garganta, desde todos los corazones esparcidos,
se alza limpiamente en el aire.

Y la voz se brinda a las plantas de todos, como un camino, y en ellas se graban pisadas y pisadas. Y luego sube, asciende, corona la montaña. Y allí, en la cima, resuena clamorosa, grandiosa y majestuosamente. Y todos cantan en ella y por ella, en la altura. Y el poeta siente el júbilo de ser tal voz, bajo los cielos claros.

Y es tu voz la que les expresa. Tu voz colectiva y alzada. El canto unánime le conforta y le salva de su soledad y en la derrota del amor, en el desamor. Y deviene el nuevo amor, el nuevo objeto de su existencia: ser «el eco entero del hombre».

Vicente Aleixandre —en *Historia del corazón*— defiende y vive una mística de lo *real,* de lo que *es* y *está* aquí, *en este mundo,* ahora y siempre. Todo se cumple en este mundo: alma y cuerpo, vida y muerte. No hay otro mundo y no hay otra vida. El orbe y la existencia humana son algo cerrado, perfectamente limitado, sin fisuras por las cuales sea posible escapar a un no-mundo o a un vivir ultramundano. Es una mística al revés —por decirlo de algún modo—, de sentido y signo realista, que aspira a temporalizar lo intemporal, a *realizar* lo absoluto. El místico ortodoxo encontraba a Dios en su corazón solitario, vacío de afectos y de pasiones. Vicente Aleixandre no admite tal soledad, la niega y se sumerge en la realidad del mundo y de los hombres para conquistar esa paz y esa alegría de ser en sí, en todos y en todo. No es un arrobo ni es un aniquilamiento nihilista: es una sublimación del vivir, una exaltación del *ser-total.*

Por todo lo dicho se desprende que Vicente Aleixandre no es un poeta de espiritualidad vertical (valga la expresión de Pedro Salinas) —como Fray Luis de León (hacia arriba), como San Juan de la Cruz (hacia dentro)—, sino de una espiritualidad que dimana horizontalmente: *hacia* las cosas y los hombres, y *desde* ellos. No más arriba o más afuera de este mundo o del hombre. Alma y espíritu no salen de este mundo: viven o vagan en él, porque no hay otro reino posible.

CONCHA ZARDOYA

Dpt. of Spanish
University of Mass.
BOSTON, Massa. 02116 (USA)

LOS SONETOS RETRATOS

Una más de las diferencias que separan a los componentes de la llamada Generación —hoy más decididamente considerado grupo— del 27 es el empleo que hacen de la métrica. Este aspecto lo ha estudiado el profesor Francisco Javier Díez de Revenga en su tesis doctoral (1).

Hay fervorosos y admirables seguidores de las rimas, consonantes y asonantes, y de las estrofas de forma fija tradicionales con preferencias particulares por algunas de ellas y abundante ausencia de otras. A la vez, también, casi todos excelentes cultivadores del verso libre. En el extremo opuesto hay que situar a Vicente Aleixandre —y a Cernuda sólo en parte—, ya que casi absolutamente su obra poética está escrita en verso blanco, en rima libre. En su libro inicial, *Ambito* (1924-1927), hay poemas de distribución de rimas como los romances, también romances, otros divididos en estancias o estrofas de cuatro versos, con rimas independientes, asonantes los pares. Algunos, pocos, con un juego de rimas peculiar, como en la poesía «Juventud», donde las rimas consonantes riman a su vez con las asonantes: procedimiento que se encuentra esporádicamente en otros poetas y su antigüedad llega hasta el *Cantar del Mío Cid*. He aquí el poema de Vicente Aleixandre:

Estancia soleada.
¿Adónde vas, mirada?
A estas paredes blancas,
clausura de esperanza.

Paredes, techo, suelo:
gajo prieto de tiempo.
Cerrado en él, mi cuerpo.
Mi cuerpo, vida, esbelto.

---

(1) *La métrica de los poetas del 27.* Departamento de Literatura Española. Universidad de Murcia, 1973.

Se le caerán un día
límites. ¡Qué divina
desnudez! Peregrina
la luz. ¡Alegría, alegría!

Pero estarán cerrados
los ojos. Derribados
paredones. Al raso,
luceros clausurados.

A pesar de que en este libro hay cierta coincidencia métrica con la de otros poetas de su grupo, el lector ya se da cuenta de la tendencia hacia la libertad del verso, sobre todo en los poemas más extensos, en los que, algunas veces, aparecen algunas asonancias. Su siguiente libro, *Pasión de la tierra* (1928-1929), está escrito en prosa poética. Y el que le sigue, *Espadas como labios* (1930-1931), ya todo él en verso libre. Se ha dicho que *Espadas como labios* representa una absoluta ruptura con su poesía anterior. Tal vez sea cierto aunque, en mi opinión, no me parece tan tajante. Quizá algunos poemas de *Ambito* anunciaban al poeta de *Espadas como labios.*

Sin embargo, Vicente Aleixandre será uno más de su grupo en escribir sonetos. Nadie se escapa, ni siquiera el menos sonetista de todos: Luis Cernuda, que escribió dos sonetos juveniles que más tarde quiso olvidar y los camufló o intentó camuflar (2). Tardíamente otro, para atacar desdeñosamente y con burla a esta composición (3). Desde el triunfo del soneto, con Boscán y Garcilaso, se convirtió en la más admirada e imprescindible composición de forma fija de la lírica de todo poeta. Es composición para poner muy en evidencia la maestría del poeta, que en tantas ocasiones, antes y ahora, sólo queda en rimador. Muy pocas excepciones se pueden tener en cuenta en poetas importantes y aun en esos períodos —Romanticismo— en que el soneto parecía estar en decadencia. Y algunas de estas excepciones que se citan no resultan seguras, como en el caso de Gustavo Adolfo Bécquer (4).

El soneto alcanzó extraordinario esplendor con los poetas moder-

---

(2) Son «Vidrio de agua en mano del hastío...» y «La desierta belleza sin oriente...», de *Primeras poesías*. En la edición de 1936 de *La realidad y el deseo* aparecen con la distribución normal de las estrofas. En la edición de La Habana, 1965, los dos cuartetos se convierten en un sexteto. El primer soneto presenta una ligera variante en el penúltimo endecasílabo.

(3) Se titula *Divertimento*. Ed. de La Habana, p. 302.

(4) Véase *Obras completas*, Aguilar, 1969: «Homero cante a quien su lira Clío...», «Céfiro dulce que vagando alado...», «Alzase un monstruo de la tierra espanto...». Hay que añadir otro, titulado «Ella» («Sólo la vi una vez... Sé que era bella...»), publicado en *Madrid Cómico*, tercera época, núm. 825, Año XVIII, 10-XII-1898. Me proporcionó una copia mi amigo Jorge Campos.

nistas. Rubén Darío los escribió inolvidables, y en la memoria están, aunque don Antonio Machado opinase de otra manera: «Rubén Darío no hizo ninguno digno de mención» (5). Bien es verdad que no salva a ningún poeta moderno de dentro de España y de fuera, excepto a los portugueses y a su hermano Manuel: «La emoción del soneto se ha perdido. Queda sólo el esqueleto, demasiado sólido para la forma lírica actual. Todavía se encuentran algunos buenos en los poetas portugueses. En España son bellísimos los de Manuel Machado» (6). Era, y es, muy arriesgada esta afirmación —desde luego, discutible—, ya que todos los poetas de su tiempo y los que les siguieron sonetizaron, algunos de muy considerable manera, y con resultados que no encajan en la falta de emoción ni en sonetos sólidos y pesados: Salvador Rueda, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Francisco Villaespesa, Valle-Inclán, Eduardo Marquina, etc. Y el propio Antonio Machado. Solamente Rubén Darío y Manuel Machado se permitieron hacer hábiles e ingeniosas innovaciones al soneto español, innovaciones aprendidas, en parte, en Baudelaire y en Verlaine: esos *sonites,* entre otros, de Manuel Machado que don Miguel de Unamuno censuraba (7). Hay un soneto de Manuel Machado escrito a pie forzado y que no se encuentra incluido, que yo sepa, en sus obras completas. Creo que vale la pena transcribirlo para que no se pierda, ya que el libro en que se halla es difícil de encontrar y sólo por azar y curiosidad he dado con él. Es *Homenaje a Manuel del Palacio,* Madrid, 1932, p. 100. Este soneto debe figurar en esas listas de sonetos sobre el soneto (8).

EL SONETO DE LA VIDA

A la manera y en Memoria de Manuel del Palacio,
maestro del soneto

Cabe la Vida entera en un soneto
empezado con lánguido descuido.
Y apenas iniciado ha transcurrido
la infancia, imagen del primer cuarteto.

Llega la juventud con el secreto
de la Vida, que pasa inadvertido,
y que se va también, que ya se ha ido,
antes de entrar en el primer terceto.

(5) «Sobre el empleo de las imágenes en la lírica.» *Obras Poesía y Prosa.* Ed. Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre. Buenos Aires, Losada, 1964, p. 711.

(6) *Ibídem.*

(7) Manuel Machado: «Sonetos y "sonites"», *Huelva,* Huelva, 20-I-1944.

(8) Habría que incluir, también, el de Luis Cernuda que cito en la nota número 2.

Maduros, a mirar a ayer tornamos
añorantes: y, ansiosos a mañana.
Y así el primer terceto desgastamos.

Y cuando en el terceto último entramos,
es para ver, con experiencia vana,
que se acabó el soneto... Y que nos vamos.

Pero cuando alcanzamos,
cual tú, del Arte el mágico secreto,
si la vida se fue, ¡queda el soneto!

Cuatro sonetos encontramos publicados de Vicente Aleixandre. ¿Tan sólo ha escrito éstos? Los que conocemos están escritos en diferentes fechas. El dedicado a don Luis de Góngora, en 1927; el dedicado a fray Luis de León, en 1928; el titulado «Sombra final», entre 1945 y 1953; en el titulado «Despedida», entre ese largo espacio que va de 1927 a 1960, no aparece la fecha, aunque hace sospechar que es una de las composiciones más tempranas de las que se encuentran en *Poemas varios.*

El esquema métrico de estos sonetos de Aleixandre es el más usual y clásico: la rima de todos los cuartetos es la misma: ABBA: ABBA. En cuanto a los tercetos, los dos primeros citados: CDE:CDE, y los otros dos: CDC:DCD.

Contemplando atentamente la vasta obra poética de Vicente Aleixandre nos preguntamos el por qué escribió sonetos. De la amplísima libertad del verso blanco, libre, a sujetarse a la estricta forma preceptiva de una octava y un sexteto (o si se quiere, a la manera tradicional: dos cuartetos y dos tercetos). Vicente Gaos señala: «Aleixandre escribe, por imperiosa ley de adecuación, en verso libre. Una forma tradicional —el soneto, por ejemplo— parece aprisionarlo en sus angostos y fijos límites, cortándole el vuelo» (9). ¿Los escribió para probar su destreza?, lo que ciertamente consiguió. ¿Por compartir ese entusiasmo que por el soneto sintieron los poetas modernistas y los de su grupo? Sea lo que fuere, mostró su condición de buen sonetista. Por otra parte, creo que era el soneto la composición más idónea para esos retratos de Góngora —sobre todo de Góngora— y de fray Luis de León. Los límites del soneto le obligaban a una condensación, a una rigurosa arquitectura, a una claridad definitoria que sólo da esta composición o la décima.

El soneto «A don Luis de Góngora» está fechado, ya lo hemos

(9) «Fray Luis de León, "fuente" de Aleixandre», en *Papeles de Son Armadans,* números XXXII-III, noviembre-diciembre, 1958, pp. 344-363. Ensayo recogido en *Temas y problemas de literatura española,* Madrid, Guadarrama, 1959; en *Claves de literatura española,* Madrid, Guadarrama, 1971, t. II, pp. 325-340.

dicho, en 1927, pero aparece en su libro *Nacimiento último* (1953). El año 1927 fue el centenario de la muerte del «Cisne andaluz», que agrupó a los poetas que después tomaron esta fecha del 27 para bautizar su problemática generación. Estudios muy valiosos, exaltación del gran cordobés y, lo más importante, hacer y facilitar que se leyesen sus poemas cultos, desdeñados desde el siglo XVIII. Dámaso Alonso ha dado cuenta de todo esto (10). De ese entusiasmo gongorino participa Aleixandre. En carta a Carlos Bousoño, dice: «Góngora me deslumbró. La pasión gongorina, común a mi generación, no me fue del todo ajena en mi juventud» (11). La influencia de Góngora en Aleixandre, que estudia y analiza admirablemente Carlos Bousoño (12), se da ya notoriamente en su primer libro, *Ambito* (1928, pero escrito en 1927).

Este soneto está en los poemas agrupados en «Retratos y dedicatorias». Su intencionalidad, nos parece, es la de sumarse poéticamente al homenaje a Góngora, al que contribuyeron varios de sus amigos poetas y, a la vez, manifestar su posición admirativa. Este es el soneto:

A DON LUIS DE GONGORA

¿Qué firme arquitectura se levanta
del paisaje, si urgente de belleza,
ordenada, y penetra en la certeza
del aire, sin furor y la suplanta?

Las líneas graves van. Mas de su planta
brota la curva, comba su justeza
en la cima, y respeta la corteza
intacta, cárcel para pompa tanta.

El alto cielo luces meditadas
reparte en ritmos de ponientes cultos,
que sumos logran su mandato recto.

Sus matices sin iris las moradas
del aire rinden al vibrar, ocultos,
y el acorde total clama perfecto.

Aleixandre nos está definiendo el arte del Góngora «ángel de las tinieblas», del superculto: «la belleza ordenada», serena, la gravedad del trazo, la perfecta forma arquitectónica que encierra el contenido

---

(10) *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 563-579.
(11) Carlos Bousoño: *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1977, 3.ª edición, p. 14.
(12) *Ob. cit.*

de «pompa tanta». Y la enumeración de «luces meditadas», de ritmos... para terminar admirablemente con la proclamación del último endecasílabo.

Para realizar este soneto —me atrevo a llamarlo barroco— Vicente Aleixandre ha buscado un clima culto, un estilo sintáctico, un vocabulario que encaja en el de Góngora sin ser, apresurémonos a decirlo, un calco de Góngora. Ni, de manera alguna, uno de esos ejercicios de artesanía imitativa —que precisan pericia y conocimiento— de los escolares franceses *a la manière de*...

En la misma línea que el soneto anterior está el dedicado a fray Luis de León, escrito en 1928 y que precede inmediatamente al de Góngora en *Nacimiento último*. Quizá es el único soneto de Aleixandre, que ha alcanzado mayor difusión, figurando en antologías poéticas (13). También, supongo, uno de los preferidos del poeta ya que lo escogió, junto con «Sombra final», en la estricta selección que hizo en *Mis poemas mejores* (14).

Vicente Gaos (15) ha estudiado, con la erudición y perspicacia habituales en él, la influencia no «en un mero detalle estilístico», sino en una serie de coincidencias, e indudablemente, en lo que queda en todo lector ferviente de una personalidad tan destacada, casi única, de nuestra poesía: «Yo diría que entre fray Luis y Aleixandre hay cosimpatía, polaridad. Estamos ante dos hombres que, separados por cuatro siglos, y desde situaciones históricas bien distintas, coinciden sorprendentemente en aspectos esenciales del quehacer poético: estilo, mundo poético, actitud personal ante ese mundo.» A lo largo de su trabajo, Gaos razona, con citas y ejemplos, la opinión anterior.

Carlos Bousoño cree discutible, y muy parcialmente, el parecer de Vicente Gaos, pero reduciendo el influjo «(o coincidencia)» a un par de expresiones estilísticas de fray Luis de León (16).

No se trata ahora sino de que Vicente Aleixandre admira al poeta agustiniano, con tanta carga de Virgilio y de Horacio, tan entregado a la naturaleza. He aquí su exaltado soneto:

A FRAY LUIS DE LEON

¿Qué linfa esbelta, de los altos hielos
hija y sepulcro, sobre el haz silente
rompe sus fríos, vierte su corriente,
luces llevando, derramando cielos?

(13) Entre otras, en la conocida de Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea*, varias ediciones.

(14) Madrid, Gredos, 1956.

(15) En el ensayo del que se da cuenta en la nota 9.

(16) *La poesía de Vicente Aleixandre*, pp. 450-451.

¿Qué agua orquestal bajo los mansos celos
del aire, muda, funde su crujiente
espuma en anchas copias y consiente,
terso el diálogo, digno y luz gemelos?

La ancha noche su copa sustantiva
—árbol ilustre— yergue a la bonanza,
total su crecimiento y ramas bellas.

Brisa joven de cielo, persuasiva,
su pompa abierta, desplegada, alcanza
largamente, y resuenan las estrellas.

También este soneto —como el dedicado a Góngora— se inicia con una interrogación que lleva en sí el asombro del prodigio creador del poeta. Y sigue este asombro en el cuarteto siguiente. El agua, río, nacida en las cumbres nevadas y sepultada en el mar (17) le vale para la simbólica captación de la obra de fray Luis. No toda: ya que queda marginada la esencial parte religiosa. Aquí, al contrario del soneto a Góngora, no percibimos en esta composición —que también consideramos en el ámbito barroco— que se valga o se acerque al clima lírico en que se desenvolvió fray Luis. Seguro que no lo ha pretendido. Si hay algo de fray Luis quizá sea la frecuencia de los encabalgamientos. Es el fray Luis que canta el mundo que sus ojos ven, sus oídos oyen, su piel siente —y de qué manera tan prodigiosa— el que deja asombrado a Vicente Aleixandre y que al quererse explicar a sí mismo le motivó este magnífico soneto. Sí, Vicente Aleixandre, en esa concepción suya de la belleza del mundo, del paraíso perdido, encontró en fray Luis un increíble poeta que se le había anticipado. De ahí esas coincidencias que han apuntado Vicente Gaos y Carlos Bousoño.

Estos dos sonetos de Aleixandre son indudablemente laudatorios, pero están realizados, hechos, de una manera que no coinciden con los sonetos laudatorios tradicionales. Ni tampoco con los modernos. Muy poco tienen que ver, si algo tienen, con los que Rubén Darío dedica a Góngora (18); tampoco —y estaría más aproximado— con lo que don Antonio Machado se propuso hacer e hizo en «Elogios» (19).

(17) Coincidencia con la repetida imagen simbólica de Antonio Machado: manantial = nacimiento, río = vida, mar = muerte. Recuérdese, entre otros poemas, el breve dedicado al Guadalquivir (LXXXVII). Hay que tener en cuenta entre otros precedentes: La *Biblia*, Jorge Manrique.

(18) Los tres sonetos de «Trébol» de *Cantos de vida y esperanza*.

(19) «Te mando esa composición al libro *Castilla*, de Azorín, para que veas la orientación que pienso dar a esa sección ["Elogios"]. Trato en ella de colocarme en el punto inicial de unas cuantas almas selectas y continuar en mi mismo esos varios impulsos de un cauce común, hacia una mirada ideal y lejana.» *Cartas de Antonio Machado a Juan Ramón Jiménez*, con estudio preliminar de Ricardo Gullón. Puerto Rico, 1959, p. 36.

Más cerca está del Manuel Machado de *Apolo. Teatro pictórico:* Buscó el cuadro, la pintura más que al pintor, que no, o apenas, aparece. Lo analizó de manera admirable, lo transmutó en poesía. Así Vicente Aleixandre también a lo realizado no a quien lo realizó dirige su penetrante emoción y exaltada crítica admirativa.

RAFAEL FERRERES

Paseo de la Ciudadela, 13
VALENCIA-4

COMENTARIO DEL POEMA «NO TE CONOZCO»

NO TE CONOZCO

1 *¿A quién amo, a quién beso, a quién no conozco?*
2 *A veces creo que beso sólo a tu sombra en la tierra,*
3 *a tu sombra para mis brazos humanos.*
4 *Y no es que yo niegue tu condición de mujer,*
5 *oh nunca diosa que en mi lecho gimes.*
6 *Pero yo no gimo de alegría cuando te estrecho.*
7 *Sobre la ebriedad del amor, cuando bajo mi pecho brillas*
8 *con el secreto brillo íntimo que sólo la piel de mi pecho conoce,*
9 *yo sufro de soledad, oh siempre allí postreramente desconocida.*
10 *Nunca: cuando la unidad del amor grita su victoria en la ya única vida,*
11 *algo en mí no te conoce en la oscura sombra estremecida*
12 *que bajo el dulce peso del amor me sostiene*
13 *y me lleva en sus aguas iluminadamente arrastrado.*
14 *Yo brillando arrastrado sobre tus aguas vivas,*
15 *a veces oscuras, con mezcladas ondas de plata,*
16 *a veces deslumbrantes, con gruesas bandas de sombra.*
17 *Pero yo, sobre el hondo misterio, desconociéndolas.*
18 *Natación del amor sobre las aguas mortales,*
19 *sobre las que gemir flotando sobre el abismo,*
20 *hondas aguas espesas que nadie revela*
21 *y que llevan mi cuerpo sobre ausencias o sombras.*
22 *Entonces, cerrado tu cuerpo bajo la zarpa ruda,*
23 *bajo la delicada garra que arranca toda la música de tu carne ligera,*
24 *yo te escucho y me sobrecojo de la secreta melodía,*
25 *del irreal sonido que de tu vida me invade.*
26 *Oh, no te conozco: ¿quién canta o quién gime?*
27 *¿Qué música me penetra por mis oídos absortos?*

Oh, cuán dolorosamente no te conozco,
cuerpo amado que no hablas para mí que no escucho.

(Vicente Aleixandre: «Poemas varios, 1927-1967». *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1968, p. 1105).

COMENTARIO

Desde los estudios de Carlos Bousoño sobre la poesía de Vicente Aleixandre, se da por sentado que su temática parte de una «solidaridad amorosa del poeta, del hombre, con todo lo creado», ya con el mundo físico y con el hombre como un elemento más de la naturaleza (primera época), ya con el mundo de la vida humana, con el vivir del hombre (segunda época).

El mismo Bousoño pone en evidencia que Aleixandre concibe el amor y la muerte como acto de «deslimitación»; es decir, de identificación, que va más allá del simple conocimiento con el ser amado.

Ante estas notas no podía menos que sentirme sorprendido por la temática del poema «No te conozco» y de la sorpresa como motivo inicial, pasar al comentario.

I. VALOR DE CONTENIDO

1. *Temática*

Suele la poesía presentarnos planos a distintos niveles de profundización —un aspecto más de la llamada ambigüedad o polivalencia—, hasta llegar al registro último de los sentimientos motivadores del poeta que devienen, gracias al poema, a materia comunicable y sentimiento universal —general—, o más o menos universal —general—, según el acierto o desacierto del lenguaje poético empleado.

En el presente poema podemos reseñar, correspondientes a otros tantos niveles de profundización, enunciados sucesivos de su *tema:*

A) Pese a las entregas amorosas, la mujer le es desconocida al poeta.

B) Desconocimiento de la persona amada y sentimiento de soledad aun en el momento de la mutua entrega amorosa.

C) Imposibilidad de conocimiento total —y consiguiente sentimiento de soledad— aun en la más profunda unión amorosa.

D) Sentimiento de soledad y desconocimiento radicales aun en en el amor y en la entrega amorosa absoluta.

Nos quedemos en uno u otro plano, el tema es desarrollado mediante el siguiente *argumento:*

Comienza preguntándose acerca de la identidad de la mujer amada, de la mujer a quien besa, de la mujer a quien «no conoce», porque a veces cree que se trata de una sombra de la mujer real y, sobre todo, porque cuando la estrecha, cuando la ama, en los momentos de «ebriedad del amor», sufre de soledad, algo en él no la conoce, la siente misteriosa. Reiteradamente nos expone estas consideraciones, para terminar volviendo a las preguntas iniciales y exclamando «¡cuán dolorosamente no te conozco, cuerpo amado!».

Veremos con más claridad cómo desarrolla el tema al ocuparnos de la *estructura temática.* Se distinguen tres partes en el poema:

A) Versos 1 al 6: planteamiento del tema. Se subdivide:

A.1: Preguntas: v. 1.
A.2: Respuesta-justificación de las preguntas iniciales: v. 2 y 3.
A.3: Puntualizaciones a A.2: v. 4 y 5.
A.4: Causa (o presunta causa) de las preguntas de A.1.

B) Desarrollo reiterado de A.4. O sea causas de las preguntas iniciales: versos 7 a 25. Subdividido:

B.1: v. 7 a 9.	*a)* v. 7 y 8.
	b) v. 9.
B.2: v. 10 a 13.	*a)* v. 10 a 13.
	b) v. 12: sólo: «algo en mí no te conoce».
B.3: v. 14 a 17.	*a)* v. 14 a 16.
	b) v. 17.
B.4: v. 18 a 25.	*a)* v. 18 a 23.
	b) v. 24 y 25.

Cada una de estas subpartes consta, como se ve, de dos apartados, *a)* y *b)*, de modo que *a)* expresa el momento de la entrega amorosa y *b)* constituye la expresión de sentimientos de soledad (en B.1) o de desconocimiento de la mujer amada (en B.2, B.3 y B.4).

C) Nuevo planteamiento de las preguntas del verso 1 y expresión dolorosa de la realidad de tal desconocimiento de la mujer amada: versos 26 a 29.

2. *Forma de expresión*

La forma de expresión es claramente expositiva, con un desenvolvimiento disertativo poemático por el contenido, y objetivo por el tono

conceptual o proceso de la concepción. ¿Desenvolvimiento objetivo? Efectivamente, ya que la exposición constituye un planteamiento hasta cierto punto minucioso, *racional* del sentimiento de soledad y desconocimiento de la persona amada que el poeta experimenta en la unión amorosa. Queda así, por tanto, objetivizada la exposición de un sentimiento objetivo, aunque ello no impida que identifiquemos tal sentimiento con la hipótesis metafísica de la radical soledad del hombre en el cosmos.

II. VALOR ARTISTICO: ESTRUCTURA INTERNA

A') En el primer verso, *amo...beso...no conozco* suponen la gradación del proceso amoroso que va a desarrollar plenamente en B): primero, lo positivo: amo...beso, y finalmente, cuando podíamos esperar un grado más de tal proceso amoroso, un «no conozco» que nos introduce de lleno en el tema: «desconocimiento radical pese a la entrega amorosa». La anáfora *a quién...a quién...a quién,* además de sus efectos rítmicos, es el elemento que nos permite *identificar* a la persona amada y besada con la persona —paradójicamente— no conocida.

Es notable el platonismo que desprenden los versos 2 y 3 (recordemos el «Mito de la caverna»), que a la vez explican la pregunta: *¿a quién no conozco?,* apuntando que el conocimiento de la persona amada (de todo objeto de amor, de todo lo existente) estará siempre impregnado de sombras, de lagunas, de imperfecciones.

Destaquemos, en los versos 4 y 5, la paradoja *Y no es que niegue tu condición de mujer, / oh nunca diosa que...,* con la que da, por una parte, la afirmación del carácter humano y real de la mujer amada, y por otra, idealizada, piropea finamente a tal mujer (llamar *diosa* a la mujer tiene una amplia tradición en toda poesía amorosa, desde la lírica cortesana hasta la poesía de hoy, pasando naturalmente y sobre todo por Petrarca y el Renacimiento). Pero, muy al contrario que en las líricas clásicas, es una diosa que *en mi lecho gime,* con lo que completa este zigzagueo que marca en los primeros versos con el ir de lo «divino-ideal-metafísico» (desconocido) a lo «humano-real-inmediato» (conocido).

Pero yo no gimo de alegría cuando te estrecho. Con este verso queda totalmente planteado el tema, aunque dejando abierta una interrogante al negar que «gime de alegría cuando la estrecha». ¿Cómo no sentir *alegría* en el abrazo a esa «diosa»? Adquiere pleno sentido al considerar la parte B): no siente alegría por *sufrir soledad y por el imposible conocimiento* (tema).

B') Ya queda reseñado el procedimiento de cada una de las subpartes de este segundo apartado. Destaquemos la riqueza de expresiones —otras tantas imágenes— referentes a la unión amorosa: antes en A) ha dicho: *amo...beso...tu sombra para mis brazos humanos...en mi lecho gimes...te estrecho.* Ahora dirá: *...ebriedad del amor...bajo mi pecho brillas / con el secreto brillo íntimo que sólo la piel de mi pecho conoce... la unidad del amor grita su victoria en la ya única vida... oscura sombra estremecida / que bajo el dulce peso del amor me sostiene / y me lleva en sus aguas iluminadamente arrastrado... Yo brillando arrastrado sobre tus aguas vivas... Natación del amor sobre las aguas mortales, / sobre las que gemir flotando sobre el abismo... cerrando tu cuerpo bajo la zarpa ruda, / bajo la delicada garra que arranca toda la música de tu carne ligera...*

¿Qué función cumplen en el conjunto esta serie de expresiones además del valor que ya tengan en sí mismas? Es fácil pensar que cumplen la de comunicarnos que tal «desconocimiento radical y tal sentimiento de soledad» (tema) no son consecuencia de una entrega amorosa fortuita y ocasional, sino que esa unión, esa ebriedad del amor es frecuente, con una mujer amada de la que bien conoce el «secreto brillo íntimo», y, por tanto, el desconocimiento es más doloroso, dramático, trágico como esa soledad radical a la que el hombre parece condenado pese al amor.

Pero también ese análisis reiterado y discursivo de la «unión amorosa seguida de un sentimiento de soledad o de desconocimiento» es fruto de una distancia entre el momento de sentir y el momento de escribir (ésta es una característica general de la poesía de Aleixandre). Al mismo tiempo ese análisis está en consonancia con el desenvolvimiento objetivo que ya señalamos en el «valor de contenido». En otro orden, unas consideraciones mínimamente atentas a la sintaxis nos revelaría igualmente la «distancia entre el sentir y el escribir», la característica intelectual de la poesía aleixandrina: sentimientos, sí, pero tamizados por la criba de la inteligencia.

Destaquemos los contrastes *luz / sombra:* brillas, brillo, iluminadamente, brillando, onda de plata, deslumbrantes... frente a: sombra, oscura sombra, aguas a veces oscuras, gruesas bandas de sombra... con los que nuevamente pone de manifiesto el contraste entre la alegría y el «conocimiento» de la unión amorosa (conocimiento aparente y superficial, por llamarlo de algún modo) frente al dolor de la imposibilidad de un profundo conocimiento y su consiguiente sentimiento de soledad.

No nos detenemos en los valores de otros recursos y vamos a terminar la reseña de B) destacando, por una parte, las imágenes en

las que habla de agua (... *me lleva en sus aguas... tus aguas vivas... Natación del amor sobre las aguas mortales...).* Por otra, el contraste «zarpa ruda / delicada garra» con su gran fuerza expresiva. Y digamos que este tipo de contrastes —volvamos igualmente al anterior «mujer/diosa»— como las repeticiones de lexemas de idénticos o distintos morfemas —... GIMes. / Pero yo no GIMo..., ... BRILLas / con el secreto BRILLo...— son muy frecuentes en la vesificación libre de Vicente Aleixandre, con los que consigue apoyos psicosemánticos que marcan el ritmo, la armonía interior del poema.

C) En esta parte final vuelve a las preguntas iniciales, a las exclamaciones que necesariamente son de dolor («Oh, cuán dolorosamente no te conozco»), como se desprende de B) y quedó reseñado. Pero no es sólo una simple vuelta al principio a modo de conclusión, ya que acentúa más aún la imposibilidad de conocimiento en el últim overso: *cuerpo amado que no hablas para mí que no te escucho.* Observemos que, si bien es «cuerpo amado», *no habla:* 1.ª imposibilidad de conocimiento, y además: *no te escucho:* 2.ª imposibilidad. O sea, que la «deslimitación» que supone el amor, el conocimiento total es imposible por la naturaleza del ser amado y por la del ser amante: uno no habla, el otro no escucha. Queda, por tanto, nueva y finalmente de manifiesto el tema de esta composición poética.

III. NOTAS HISTORICO-PRAGMATICAS Y COMPLEMENTARIAS

El poema hace pensar que en la vida del poeta ha existido una mujer amada no de modo ocasional, sino duradero. Y forzosamente tiene que ser así, ya que la profundidad con que habla del amor Vicente Aleixandre no se explica con entregas amorosas esporádicas o pasajeras. Muchos otros poemas lo confirmarían.

La frecuencia de la temática «amor y soledad-soledad y amor» se podría fácilmente poner en evidencia en la obra aleixandrina. Pero, en oposición a este poema comentado, en otros nos habla precisamente de lo contrario: del amor como elemento capaz de romper la soledad. Por ejemplo: en «El sueño», de *Historia del corazón,* dice: *Hay momentos de soledad / en que el corazón reconoce, atónito, que no ama;* y en «Ven siempre, ven», de *La destrucción o el amor: La soledad destella en el mundo sin amor...* Se podrían multiplicar los ejemplos, pero es evidente que debemos prescindir de ellos en este trabajo, como ya hemos prescindido de otras muchas precisiones en los puntos anteriores.

ANTONIO GARCIA VELASCO

San Millán, 25-2.º
MALAGA

«EL FERROCARRIL»: UN POEMA DESECHADO DE «EN UN VASTO DOMINIO»

No. No. Nunca. Jamás.
Mi corazón no existe.
Vicente Aleixandre

Aunque soy sólo un periodista, y no precisamente de los buenos, mantengo desde joven una enorme admiración por la poesía de Vicente Aleixandre. De tal manera que, mucho antes de serle otorgado el Nobel, tenía yo la vaga sensación de que él era el más aquilino, el poeta de más alto vuelo entre los contemporáneos españoles.

No viene al caso, pero precisaré tal valoración: para leer a Aleixandre, sus *Mis poemas mejores,* necesitaba estar al aire libre y sentarme frente a un «vasto dominio» en mis montañas leonesas del Esla. Aquella forma de estar era para mí un casi inexcusable complemento físico de su disfrute total; presintiendo una y otra vez —adolescencia— la materia de «Plenitud del amor»: *¡Ah, maravilla lúcida de tu cuerpo cantando, / destellando de besos sobre tu piel despierta: / bóveda centelleante, nocturnamente hermosa, / que humedece mi pecho de estrellas o de espumas!*

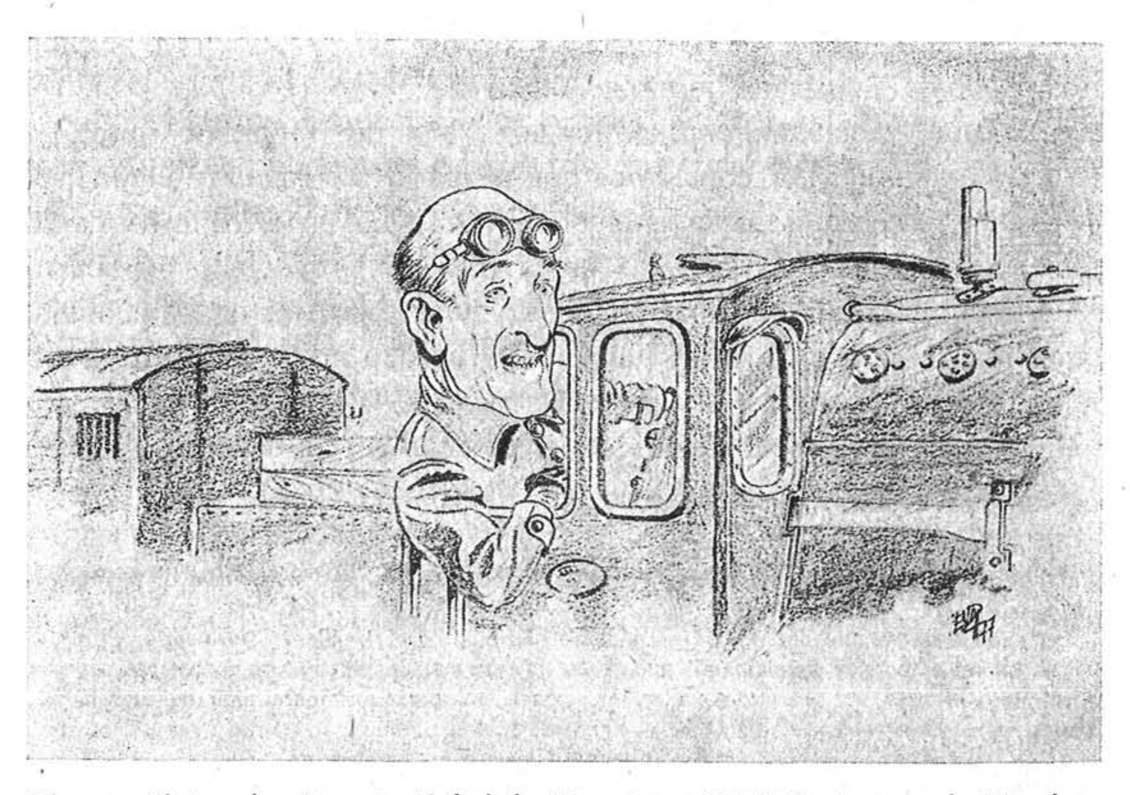
Acerca de la vida del poeta, yo sabía poco más que lo que reseña de sí mismo en los comentarios a *Mis poemas mejores* (Madrid, 1956), o las exiguas noticias en textos escolares. Andando el tiempo, me fui cerciorando de que Vicente Aleixandre era un hombre sin vida pública, un poco achacoso, recluido perpetuamente en su casa, y nada amigo de buscarse el efímero ditirambo de los periódicos.

Hasta 1969, en que alcancé a leer en *ABC* (4-VI-1969) un artículo del economista-periodista Antonio de Miguel, fallecido en agosto de este 1979, y titulado «Mi compañero Vicente Aleixandre», no supe que el poeta se hubiera dedicado, antes que a los versos, a escribir en revistas tan poco tocadas de las Musas como *La Semana Financiera* o *Revista de Comunicaciones.* Esto, por la década de los veinte, y en vísperas de aparecer *Ambito* (1927). Mi noción personal

de Vicente Aleixandre quedaba así ampliada, pero aún había algo que rellenar; quiero decir, un dato curioso que tardaría en revelarse.

Lo que voy a referir ahora pueden corroborarlo, entre otros, Leopoldo de Luis, el agudo y bien informado antólogo y biógrafo de nuestro último Premio Nobel. El mismo reconoció a Eduardo Tijeras su desconocimiento de una anécdota que a mí me interesa, desde luego, como periodista y no como exégeta o codificador de la obra aleixandriana. En definitiva, se trata de una omisión no culpable, según veremos.

Una de las grandes noticias que nos trajo el otoño de 1977 fue, sin duda, la atribución del Premio Nobel de Literatura a Vicente Aleixandre. Los medios informativos españoles derramaron tinta a porfía en la difusión de aquella grata nueva. También la revista mensual *Vía Libre,* que edita el Gabinete de Información y Relaciones Externas de RENFE, publicación que sólo circula por suscripción y no llega a los quioscos. *Vía Libre* recogió entonces la noticia con un prurito de legítimo orgullo: podía permitirse el lujo de reproducir un poema «inédito« del nuevo español universal. La pieza, titulada simplemente «El ferrocarril», había sido separada adrede por el poeta de *En un vasto dominio* (Madrid, «Revista de Occidente», 1962), y fue salvada del olvido gracias a los buenos oficios de Eduardo Tijeras.



Vicente Aleixandre (Premio Nobel de Literatura, 1977). Caricatura de Mendoza

La historia del rescate dicho, es sencilla. En marzo de 1964 acababa de fundarse *Vía Libre*. Uno de sus colaboradores —Eduardo Tijeras, justamente— intuyó el interés que tendría, para un medio ante todo ferroviario, una entrevista con uno de los supervivientes más representativos de la Generación del 27. El que, además, había trabajado durante su juventud en el ferrocarril, y era asimismo hijo de don Cirilo Aleixandre Ballester, un ingeniero industrial valenciano, antiguo jefe de Vías y Obras en la Compañía de los Ferrocarriles Andaluces y más tarde miembro del Consejo Superior de Ferrocarriles (1). Vicente Aleixandre y Merlo contaba así a Eduardo Tijeras su paso por el ferrocarril: «Como abogado e intendente mercantil, yo trabajé hasta 1925 en calidad de agregado a la Dirección General de los Ferrocarriles del Norte, a las órdenes directas del subdirector don Eduardo Garres. Por entonces, era director de la Compañía don Félix Boix.»

El ex «ejecutivo» ferroviario le dice al entrevistador cómo se produjo su separación forzosa del servicio: «Se me declaró una lesión en el riñón, y pasé a la situación de excedente. Cuando, ya recuperado, pude haber tomado el servicio, se había operado en mí la metamorfosis de la poesía, y entonces me dediqué a ella plenamente. Sin embargo, es curioso que, en este aspecto, mis primeros escritos no fueran poéticos, sino técnicos y económicos. Yo colaboraba en *Semana Financiera* y *Revista de Comunicaciones*, allá por los años 1922 ó 1923» (2).

«¿Recuerda haber dedicado algún poema al Ferrocarril?», pregunta enseguida Eduardo Tijeras a Aleixandre. Este responde: «Sí, recuerdo uno, precisamente inédito. Lo excluí de mi último libro, *En un vasto dominio*, por considerar que perdería rápidamente vigencia.» Y explica el porqué de la exclusión: «Veraneo en Miraflores de la Sierra (3), pueblecito que está en la ruta del proyectado ferrocarril Madrid-Burgos. Existen ya estaciones y vías, pero en un estado melancólico, porque todavía no funcionan y porque crece la hierba entre ellas. Tengo entendido que este ferrocarril lo van a terminar y a inaugurar en breve. Por eso excluí el poema.»

En ese momento de la entrevista es cuando Tijeras ruega a Alei-

---

(1) Su hijo le evoca en el poema «Padre mío» (que dedica «A mi hermana»), en *Sombra del paraíso*.

(2) *Vía Libre* (diciembre 1977) reprodujo el artículo «Del problema ferroviario. El orden de su planteamiento y resolución» que, bajo la rúbrica «V. Aleixandre y Merlo», publicó el 12 de abril de 1922 *Revista de Comunicaciones*. Su prosa prefigura algo del vocabulario característico de Aleixandre.

(3) Leopoldo de Luis recuerda —en la introducción a *Sombra del paraíso*, de Clásicos Castalia— que don Cirilo Aleixandre había comprado, hacia 1927, la casa de Miraflores. Por aquella época debieron de reanudarse las obras del ferrocarril Madrid-Burgos.

xandre que le deje el poema para publicarlo en *Vía Libre* (4). Accede el autor; extrae el texto de una carpeta, hace unas ligeras correcciones y se lo entrega. Puesto que lo insertamos aquí aparte, preferimos no comentarlo. Llamamos la atención, en todo caso, sobre la inusitada —en Vicente Aleixandre— utilización de toponímicos: Bustarviejo, Colmenar, Miraflores. Al contrario, por ejemplo, que en la *Ciudad del paraíso,* donde es preciso recurrir a la explicitación posterior para saber que habla de Málaga, vemos que aquí el poeta se refiere inequívocamente a los pueblos ribereños del ferrocarril Madrid-Burgos.

La composición «el ferrocarril», como decimos, volvió a quedar «confinada» en las páginas de *Vía Libre.* Y el curso de las cosas avalaría el criterio de Aleixandre. La línea férrea Madrid-Burgos se puso en funcionamiento cuatro años después, el 4 de julio de 1968, con asistencia del jefe del Estado. Miraflores (Km. 49) y Bustarviejo son, respectivamente, la sexta y séptima estaciones en dirección a la capital castellana. En el término de Miraflores hay un viaducto de 114 metros de longitud y 30 de altura máxima. Cuanto describe con melancolía Aleixandre es un corto tramo de un trayecto de 282 kilómetros, cuyas obras comenzaron durante la Dictadura de Primo de Rivera. De hecho, dicha línea figuraba en proyecto —incluso fue aprobada como de «interés general»— en el plan ferroviario de 1877, si bien su puesta a punto no culminó hasta bien entrada la última posguerra. En opinión de algunos, la Compañía del Norte —allí trabajó Vicente Aleixandre— presionó repetidas veces para impedir la realización de este ferrocarril.

«Recordar es obsceno; peor: triste. Olvidar es morir», dice Vicente Aleixandre en sus *Poemas de la consumación.* ¿Es acaso por eso por lo que él no ha dejado otra alusión poética al ferrocarril, al tren? Incluso en este punto —todo lo contingente y baladí que se quiera— se distingue él de los demás compañeros del 27, en cuya literatura no es difícil hallar referencias al tren.

Y sin embargo, no sé por qué —quizá sea una ilusión particular de este lector—, advierto que el poema «Arcángel de las tinieblas» (en *Sombra del Paraíso)* posee una simbología que, por extraña analogía, entiendo «ferroviaria». Más aún: el futurista F. T. Marinetti escribió uno, en 1908, de clara connotación ferroviaria que invita a la confrontación con el citado de Aleixandre (5).

---

(4) *Diario 16* y *La Estafeta Literaria,* con sendos artículos de Guillermo Peñacorada y Eduardo Tijeras, fueron las únicas publicaciones que se hicieron eco del asunto, en noviembre de 1977.

(5) *Vía Libre* (abril 1979) insertó el poema de F. T. M. «Fuera del posible luto, en pleno azul absurdo», traducido del francés por G. Garcival.

Pero éstas son sólo conjeturas de *dilettante* que, a lo mejor, no llevan a ninguna parte. Dado que mi intención fundamental era subrayar el mérito de Eduardo Tijeras en cuanto descubridor y salvador de un texto aleixandriano que hoy puede encajarse —pese a la voluntad inicial del poeta— en el dispositivo de su *opera omnia.*

GONZALO GARCIVAL

Comunidad «El Aire», 7
ALGETE (Madrid)

EL FERROCARRIL

Por el camino de Bustarviejo al valle
aún oculto a los ojos,
corre una senda, súbita calzada,
calle empedrada cuidadosamente.
En medio de los campos finge ciudad, abierta con esfuerzo.
Esta calle se hizo
matando campo, hacia un destino inútil.
¿Qué se ve al fin? Un edificio grande,
vacío. Vidrios quietos. Arboles silenciosos.
Tapias a los dos lados. Y tras ellas carriles.
Son dos vías brillando bajo un sol de justicia,
puestas sobre la grava, y allí listas perdiéndose.
¿Hacia dónde? Hacia nunca. Hacia jamás, sin nadie.
Pero no desde un sueño.

Este ferrocarril que existe, que es tangible, tiene allí un puente vivo.
¿Vivo? Terraplenes profundos. Lecho quieto a las vías,
y hierros que hace años, que hace lustros y décadas
que corren, se aligeran, vuelan, brillan, escapan.
Y aquí están. Hierros muertos, sin que nunca vivieran.
Sin que nunca llevaran sobre su masa el peso
humano: hombres y frutos, fieles. Costó mucho ponerlos.
Aquí trabajó el hombre. Desde lejos los trajo,
y hendió la roca y abrió el monte, y horadó la montaña,
y tendió el lecho vivo, y subió a las alturas
y descendió a los valles, y aquí
y allí puso algún edificio,
con nombres: «Colmenar», «Miraflores», «Buitrago». Y corrieron carriles
como corren los hierros,
y sufrieron el sol y se lavaron luego bajo las lluvias limpias,
y casi como dos joyas infinitas luciendo,
y surgieron de la entraña de piedra
desvariando, y útiles, y humanos. Porque, aún, hijos del hombre.

Pero nunca sirvieron. Avenidas calladas. Soles y agua, y sequía.
Tempestades y fuego, y cosechas cercanas, y más cerca otros hombres.

Pero hierros dispuestos, puentes esbeltos, casas, almacenes, cristales,
todo es hoy obra muerta. Y un destino: «Ruina».

El pueblo lejos oye correr un tren sin vida,
sin destino y sin bulto, y pasa y vuelve. E insiste.
Lleva a nadie y va a nunca. Nadie lo ha visto, y suena.
Y en las noches de niebla la campana retiñe
y alguno oye lejano: «...¡Viaje...ros,
al tree...n!»

La calzada, callando, firme va cada día
hasta la casa blanca. Estación: «Miraflores».
Y alguna tarde un niño se pone allí a esperar
lo que nunca ha llegado ni ningún niño ha visto.
El tren fantasma pasa. Sus adioses, continuos.

VICENTE ALEIXANDRE

(Publicado originalmente en *Vía Libre*, Madrid, marzo de 1964.)

DEL PROBLEMA FERROVIARIO

El orden en su planteamiento y resolución

Una nueva crisis política detuvo, otra vez, el examen del problema ferroviario y su resolución. Estaba acordada por el último Gobierno la presentación a las Cortes de un proyecto de ordenación ferroviaria basado en la ponencia del señor Maura, ya conocida. Al nuevo Gobierno —ha dicho el señor Bergamín— le preocupa, claro es, el problema; y va a acometerlo decididamente.

Esto es lo que resulta desde luego. ¿Cómo se resolverá? ¿Prosperará el nuevo proyecto de ley que sobre la ponencia primitiva del señor Maura parece se decide a presentar el Gobierno? Lo que desde luego está en la conciencia de todos es la imposibilidad de continuar en la actual situación. De seguir en el insostenible y absurdo régimen de tarifas inverosímiles por insuficientes y de sangría suelta para la Hacienda como consecuencia de aquello.

Es palmario, incuestionable —pese a ciertos malabarismos gratuitos en cálculos y previsiones— que así no se puede continuar. Este es punto coincidente de todos.

El desacuerdo evidente entre el precio del servicio ferroviario y su coste, relativamente a todos los demás consumos, resulta cosa admitida por incontestable.

En buena doctrina económica, quien utiliza un servicio, verificando esta clase de consumo, debe de pagarlo. Y, sin embargo, por una inercia —y por una intemperancia política— excesivamente prolongada en España, se lleva mucho tiempo ya en ese período de anormalidad, según el cual todos los contribuyentes han de pagar —por medio de la Hacienda— la forzada baratura de un servicio que utiliza sólo una mayor o menor parte de ellos.

Pese a esta lógica, hasta ahora en España, desde que los desquiciamientos extraordinarios de la guerra dieron al traste con las normalidades económicas, se ha venido manteniendo aquel estado, cargando la Hacienda con el desequilibrio de las explo-

taciones ferroviarias, porque desde un principio no se llegó a la justa remuneración del servicio estableciendo el precio equitativo y adecuado.

Urge, desde luego, subsanar cuanto antes este prolongado error, cuya situación de tal modo pesa sobre el Erario público; pero, claro es, siempre sobre la base de tener en cuenta los dos términos. Es decir, curar esa llaga viva de la economía nacional —según frase del ministro de Hacienda—, mas estableciendo al mismo tiempo el sustitutivo económico que sostenga, que permita el sostenimiento de la explotación ferroviaria con sus cargas y dé una natural remuneración a los capitales. Hacer lo primero sin lo segundo sería tanto como dejar cojas las economías de esta clase, que se vendrían a tierra, desde el momento en que los anticipos de la Hacienda se establecieron porque se consideraron indispensables para la subsistencia de aquéllas. Es preciso que los ferrocarriles se basten a sí mismos.

Claro que el problema ferroviario no se reduce sólo a lo dicho, ni mucho menos. No es sino un punto de partida indispensable, necesario para —suprimida la anormalidad que apuntábamos— enfocar decididamente la irretrasable reorganización del servicio, con todos los radicalismos que fueran menester.

La estabilización definitiva de aquellos servicios, la habilitación de las actuales redes para que respondan a las exigencias de la economía nacional, las rectificaciones consiguientes, la construcción de las nuevas líneas que se estimen indispensables, la aportación de los capitales necesarios para realizar la empresa..., son cosas que admiten ya poca demora y que urge preparar y planear debidamente.

Aunar voluntades y concordar criterios: he aquí lo difícil. Hacer la obra meditada por un órgano amplio, adecuado y competente: he aquí lo que estimamos insustituible y que vendrá a salvar o a vencer aquella dificultad.

Por eso en el orden del acontecimiento del problema ferroviario debiera tenerse en cuenta esa dificultad y no exponerse a un fracaso pretendiendo de una vez, en un solo trance, resolverlo en su plenitud.

A eso debe irse, a su plena resolución, pero escalonadamente. Para lo cual no sería lo mejor un proyecto presentado a las Cortes con arreglo a un criterio personal y trazado a espaldas de determinados elementos —tales, por ejemplo, los propios actuales explotadores de las líneas—. Con ello no se conseguiría la concordancia de voluntades indispensable, sino, en todo caso, suscitar recelos, malas disposiciones y exponer la reforma a su malogración, por precipitada y falta de armonía.

Mas como la actual situación es insostenible y no debe continuar esa suelta sangría de la Hacienda, el principio de que el servicio debe bastarse a sí mismo, llevado a la práctica, puede resolver la primera parte del problema. Elevando los precios con arreglo al coste de la explotación con sus cargas, se suprime la necesidad del auxilio de la Hacienda, y la masa de contribuyentes innominada se libera de esa carga que no le corresponde, y que debe gravitar, como cada uno de los consumos, sobre el que los realiza.

Para valorar esa elevación y los términos en que se realizaría, el Consejo Ferroviario, creado desde luego, podría ser el órgano adecuado. De la heterogénea composición del mismo se obtendría el aumento solamente indispensable, y los diferentes elementos en él representados se compensarían debidamente en su estudio para que aquél no alcanzase mayores

proporciones de las justas. De este modo podría, desde luego, suprimirse el régimen de anticipos a las empresas ferroviarias.

Y esto sin perjuicio de que ese mismo Consejo, tan amplio como fuere menester, concurra inmediatamente después a resolver el problema ferroviario en su plenitud, acometiéndolo totalmente.

*Con el tacto y la ponderación necesarios podría crearse ese órgano adecuado, armónico, que primero estudiase el asunto de las tarifas como queda indicado, y luego mediatamente resolvería de una vez todas **las** demás cuestiones, trazando el proyecto a someter a las Cortes, que no se resistirían, por las condiciones del mismo, a una fácil aprobación.*

Garantía de aquellas condiciones sería la composición del órgano que lo redactara, en el cual coincidirían representantes de elementos tan diversos como la propia Administración pública las entidades económicas (Cámaras de Comercio e Industria, Asociaciones de diferente índole), las propias Compañías explotadoras, etc. De la discusión y estudio sería dable un proyecto justo y adecuado que resolviera el problema y convirtiese las comunicaciones ferroviarias en lo que no son y reclama la economía nacional.

Para ello es interesante el orden en el planteamiento, y por eso, de este modo y por el orden dicho, quizás se pusieran los medios que facilitasen su consecución, permitiendo la supresión rápida de los auxilios financieros que pesan sobre la Hacienda pública, y más tarde la resolución total del conjunto de cuestiones que integran todo el problema para España.

V. ALEIXANDRE Y MERLO

(Publicado en *Revista de Comunicaciones*, núm. 5, Madrid, 12 de abril de 1922.)

APUNTES PARA UN ESTUDIO DEL AMOR EXULTANTE EN EL POEMA «TRIUNFO DEL AMOR»

Indagar algunas pautas con que el autor, sembrador de claves, perito en signos de belleza, ha elevado la estructura de su poema, es placer grande, sólo inferior al de la lectura y encuentro gozoso con la obra poética. Deviene asimismo homenaje rendido y humilde.

«Triunfo del amor», inserto en un libro donde la pasión es abismo y destrucción, se yergue, por el contrario, monumento dichoso del amor en victoria, firme como «la dura piedra que los besos encienden».

Veremos tres aspectos del poema al modo de simples apuntes, merecedores de más amplio estudio: la presencia del «yo» lírico, la certeza de que es un poema de «cosas», el manejo de vocablos «con luz», tendente a lograr determinado efecto unitario apenas acabada la lectura del poema.

A) El «yo» lírico. No analizaremos a lo hondo la total problemática del «yo» presente en obras líricas, sino sólo la peculiar forma que el significado del «yo», con frecuencia identificado erróneamente con el ser vivo del poeta, asume en este poema. Dejando aclarado que el pronombre y los verbos que de él algo predican son signos lingüísticos, que funcionan en la estructura con igual validez que los demás, y sin relación estilísticamente analizable con la psicología del autor, vemos cómo al principio se percibe una renuncia a interpretar los signos del amor en la tierra. Se afirma que no será el poeta —de quien, por la fuerza de la tradición lírica, espera el lector que lo haga— el descifrador de ese «ardiente fuego que anegara las almas», sino la luna. El «yo» se repliega para que la luna cumpla su papel de hermana, para que ella bese con «labios lucientes» el dolor de cada rostro sin amor. Pero esta luna es aún pálida, luce débil en una «tierra ciegamente girando» (y conviene destacar como elemento de ambigüedad ese gerundio incierto, atribuible tanto al hombre como a la tierra misma, según los versos: *son el cóncavo espacio donde el hombre respira / mientras vuela en la tierra ciegamente girando).*

Lo que podríamos llamar segunda parte del poema —a partir de la cuarta estrofa— sugiere a ese «yo» en un apóstrofe a los lectores, signo de que alguien los invita a presenciar el encuentro con un cuerpo que «brilla como la piedra», que es «luz sobre los ríos». Las estrofas exultan ahora y la puntuación afectiva (*¡Ah maravilla lúcida de estrechar en los brazos / un desnudo fragante*...) señala que todos, el «yo» y los lectores, participamos juntos en el estallido del amor. Al último reaparece el «yo» sapiente, ya lúcido, que afirma su verdad al fin hallada con verbos en indicativo indubitable: el amor es esta verdad, quien ama es verdadero.

En suma: el yo del poeta deja su rol de intérprete de la realidad del amor, renuente al principio y triunfante a medida que el poema avanza, a la luna, ser de la naturaleza que se erige en caricia para los «párpados dulces, fatigados de vida» y en signo de amor; el poeta se retira, pues es la naturaleza la que ha de cantar en su lugar. Mas luego el «yo» retoma su primacía y recoge, después de la exaltación, la enseñanza de su verdad en los finales versos remansados.

B) Estamos ante un poema de cosas, ante un cosmos cerrado, donde «piedra, luz, cuerpo, luna», además de su natural sentido, van cargándose, a medida que el texto transcurre y los sintagmas se funden e intercambian significados, de una nueva y más honda semántica; esto sucede en todo poema, y en la obra total de un autor: ya «luna» no es sólo tal en estos versos, es la luna aleixandrina, pálido signo del amor triste, única luz en la tierra ciega, besadora del dolor de cada rostro; la «piedra» es piedra y algo más, en el texto, creador de su propio sentido.

El simple recuento puede ayudar a indagar el proceso significativo: existen en el poema 106 nombres, sólo 37 adjetivos, 5 gerundios. Hallamos que se trata de un poema de «cosas» de objetos, de predominio de sustantivos, articulados entre sí por verbos copulativos o que principalmente funcionan como tales; es decir, hay abundancia de presencias de las que poco se predica, si no es de un sustantivo otro (*Unos labios lucientes, labios de luna pálida / ... / son un signo de amor en la vida vacía, Arriba relámpagos diurnos / cruzan un rostro bello, un cielo en que los ojos / no son sombra, pestañas, rumorosos engaños / sino brisa de un aire ..., El puro corazón adora ... / luz sobre los ríos, su desnudo mojado / todo vive, pervive, sobrevive y asciende / como un ascua luciente* ...). Es un poema de cosas que simplemente *están*, gradualmente arrebatadas, según veremos, por la luz.

C) Estos nombres, estas cosas, comportan una carga de luz, o brillo, o fulgor, que a medida que el poema avanza se ve acrecida

en intensidad; además, evitando una enumeración prolija, podemos resumir que la proporción de nombres como «luna, fuego, soles, piedra —iluminada por el verbo "encienden" o "brilla"—, luz, ríos, desnudo, ascua, cielos, dientes, gema, maravilla (lúcida)» y otros parecidos va aumentando también al ritmo de la lectura. Allí están las cosas, sean luna, piedra o cuerpo, y los pocos adjetivos: «ardiente, pálidos, lucientes, brillante, alegre, diurnos, azuladas, irradiantes, fulgurante, lúcida» y otros, coadyuvan a dar luz a dichas presencias. Se trata de un poema eminentemente visual; cuando hallamos una imagen auditiva, en realidad forma parte de una sinestesia igualmente brindada a los ojos: *y hay un eco lejano, resplandor en oriente, / vago clamor de soles por irrumpir clamando.*

Y hasta podemos, yendo más lejos, distinguir una primera parte, en que aparecen vocablos portadores de un aspecto de la luz más atenuado, al que nos tomamos la libertad de llamar «palidez» («luna, rostros pálidos, vida —acompañada de "fatigados de"—, luceros —que se extinguen—, labios [ojos que no son], sombra, noche vencida»); y la segunda parte, abundante en términos preñados de una luminosidad intensa que hemos de denominar «fulgor»; «dientes, soles, risa que fulge, piedra que brilla, piedra encendida por besos, amor irradiante, luz o gema fulgurante: los dientes, maravilla lúcida (el adjetivo conlleva una bisemia: luz por una parte, clara inteligibilidad por otra)», etcétera. En esta segunda parte se dinamizan los verbos. Sólo al final, el verbo «saber» confirma, serenamente, la gran verdad del poeta.

Mas no se trata de un poema cuyo sentido se agote en la luminosidad. Ella es solamente fundamento de significación en que se apoya este canto al amor triunfante, pasión en estallido que deviene ascua en ascenso. El título, síntesis totalizadora del poema, nos ubica en el campo semántico del amor, que es, en este universo significativo, fulgor gozoso y, con fuerza de verdad universal, también sereno. En suma, el amor es luz y verdad, sereno y exultante triunfo.

Mucho más, y con otro rigor, podría ahondar y extenderse el examen de los recursos poéticos de Aleixandre. Es sabido que, al obrar así, sólo rondaremos el misterio último, para nosotros inefable, mas no para el poeta. Lograremos tal vez acercarnos al límite de lo bello; pero sólo el hacedor de mundos de la palabra es, más allá de aquél, señor y dueño.

MARIA ADELA ANTOKOLETZ

Ricardo Ortiz, 38, 3.º B
MADRID

UNA POESIA DEL SUSPENSE

La obra de Vicente Aleixandre es densa, insólita y compleja, amasada de cultura clásica y vibrante de «poesía en libertad». Pero, a pesar de sus aspectos a veces contradictorios, si nos hundimos en su poesía descubrimos una estructura fundamental que sostiene toda su obra y le da su unidad: quiero hablar de la figura del suspenso.

La definición que pudiéramos dar de esta figura es que la constituye una lucha entre unicidad y dualidad, entre lo que es y lo que pudiera ser, lo real y lo imaginario. El poeta nos ofrece dos palabras, dos ideas, dos personajes o dos situaciones y deja que se cree entre los dos un movimiento de atracción o de rechazo, como en un *champ magnétique,* según la metáfora empleada por André Breton (1), o como en un «juego erótico», según la metáfora empleada por Octavio Paz (2). Y nuestra imaginación pasa de uno a otro en un movimiento de balanceo infinito.

Estudiar esta estructura me parece importante porque expresa la actitud del poeta frente al lenguaje. Con Unamuno y Pirandello, observamos la autonomía de los personajes frente a sus creadores. Pues también las palabras se rebelan y escapan a su creador.

* * *

La figura del suspense es la estructura esencial del lenguaje de Vicente Aleixandre, la que aparece con más frecuencia y con más se dividen en dos grandes grupos: las figuras *in praesentia* o figuras fuerza en las figuras *in praesentia.* Sabemos que las figuras poéticas de la dualidad y las figuras *in absentia* o figuras de la unicidad. Cuando el poeta escribe:

Cuando contemplo tu cuerpo extendido
como un río que nunca acaba de pasar.

(«A ti viva», *La destrucción o el amor.)*

(1) Breton (André) y Soupault (Philippe): *Les champs magnétiques,* 1920, nueva edición, Gallimard, París, 1967.

(2) Paz (Octavio): «L'au-delà érotique», *Argument,* núm. 21, primer trimestre de 1961.

lo real es el *cuerpo,* lo imaginario el *río;* el autor nos ofrece los dos planos juntos en una imagen inestable y movediza, porque nuestra imaginación lucha entre el deseo de aproximar los dos elementos y, a la vez, el deseo de conservar la distancia entre los dos. Esta figura de la dualidad se diferencia de la figura de la unicidad que es la figura *in absentia.* En el verso:

ese río luminoso en que hundo mis brazos

(«Ven siempre, ven», *La destrucción o el amor.)*

tenemos una verdadera metáfora, sólo existe lo imaginario. Esta figura no tiene el suspense entre lo real y lo imaginario que hemos observado en el primer ejemplo.

Las figuras de suspense que encontramos en la poesía de Vicente Aleixandre son comparaciones e «identificaciones». La comparación fue y sigue siendo a menudo una figura despreciada por poetas y críticos (Mallarmé se jactaba de no haber empleado nunca la palabra *como).* Pero Lautréamont y los surrealistas, entre los que cuento a Vicente Aleixandre, han infundido nueva vida a la comparación. Esta figura poética la ha escogido el autor como título de una de sus obras surrealistas, *Espadas como labios.* La frecuencia del adverbio-conjunción *como* es extraordinaria. Un estudio de frecuencia de la palabra en toda la obra del poeta nos permite establecer un cálculo de densidad, parecido al que se establece para la densidad geográfica; llamamos densidad al número de ocurrencias de una palabra en un *corpus* de 100 versos.

La densidad más alta aparece en la última obra del período surrealista, *Mundo a solas,* 19,70. Viene después *La destrucción o el amor,* con una densidad de 16,61. Para poder tener una idea de lo extraordinario de estas cifras, diré que la densidad de *como* en el *Romancero gitano,* de García Lorca, es 0,99; en *Poeta en Nueva York* es 0,96, y en *Sobre los ángeles,* de Rafael Alberti, 0,41. Marcelin Pleynet, autor que emplea enormemente el *como* y que ha titulado una de sus obras *Comme,* alcanza la densidad de 9,25 en este libro. Vemos que esta densidad no iguala la de *Mundo a solas* o de *La destrucción o el amor.* Si volvemos a la obra de Vicente Aleixandre, vemos que la densidad de *como* es importante para otras muchas obras, pero se sitúa por debajo de 10 (9,67 en *Historia del corazón;* 8,39, en *Espadas como labios;* 7,97, en *Diálogos del conocimiento;* 6,33, en *Nacimiento último;* 6,25, en *Poemas de la consumación;* 6,24, en *Sombra del paraíso;* 4,87, en *En un vasto dominio;* 3,92, en *Retratos con nombre;* 0,10, en *Ambito).* Observamos que la única obra

cuya densidad pueda compararse con la de García Lorca o de Alberti es la primera obra poética del autor, *Ambito.* A partir de *Espadas como labios* y hasta *Diálogos del conocimiento,* el empleo de *como* es importantísimo y constante. En algunos poemas, la densidad, particularmente alta, llega a 56 en «La noche», 34,28 en «Total amor» y 31,70 en «La ventana» (poemas de *La destrucción o el amor).*

Si consideramos ahora la elaboración de la figura comparativa, podemos decir que la comparación tradicional o canónica no es una figura de suspenso, puesto que es explicativa: el poeta nos dice, por ejemplo, que el mar «volará como polen» («El mar ligero», *La destrucción o el amor)* o que la música «ondea como una mar salobre» («Quien baila se consuma», *Diálogos del conocimiento).* Pero la comparación aleixandrina es a menudo empalme hacia lo desconocido; en vez de dar más claridad, la comparación viene a ser factor de ambigüedad y de impertinencia, cuando el poeta dice que «el cabello ondea como la piedra más reciente» («Aurora insumisa», *La destrucción o el amor)* o cuando dice a la mujer amada: «eres hermosa como la piedra» («El vals», *Espadas como labios).* El adverbio comparativo tiene potencia extraordinaria de impertinencia o de subversión y puede llevarnos al tópico del mundo al revés, a la imagen paradójica, cuando Lautréamont nos dice que «le chien aboie... comme un chat» o cuando Aleixandre afirma que «la sangre gotea como el humo» («Fuga a caballo», *Pasión de la tierra).* En estas comparaciones, *como* es verdaderamente una palabra de suspenso, es «l'instrument de l'ouverture de l'espace poétique» (3), «le mot le plus exaltant dont nous disposions» (4), «un jeu érotique, le chiffre de l'érotisme» (5).

Terminaré el estudio del suspenso en la comparación con la figura comparativa muy aleixandrina en que se juntan y oponen a la vez dos sustantivos. Es la imagen que aparece en el título del libro *Espadas como labios* y que encontramos en numerosos versos como «pájaro como luna» («Corazón en suspenso», *La destrucción o el amor),* «guitarra como luna» («Guitarra o luna», *Mundo a solas),* «muñecas como liras» («Muñecas», *Espadas como labios),* «las espinas como olas» («Supremo fondo», *Poemas de la consumación).* Es una imagen muy frecuente en la poesía de Vicente Aleixandre; en *Espadas como labios,* por ejemplo, si consideramos el número total de comparaciones en la obra, alcanza un porcentaje de 13,54 por 100. Es un porcentaje de empleo enorme cuando pensamos que es una imagen que no existe en otras obras.

---

(3) Deguy (Michel): *Actes,* n. r. f., Gallimard, París, 1966, p. 64.

(4) Breton (André): *La clé des champs,* Les éditions du Sagittaire, París, 1953, p. 114.

(5) Cfr. núm. 2.

Vicente Aleixandre añade una peculiaridad a esta figura poética cuando la base gramatical no corresponde con la base lógica, cuando la imagen *A como B* viene a ser *B como A;* en vez de comparar un elemento de la realidad con lo imaginario, compara lo imaginario con un elemento de la realidad. El deseo del poeta, deseo consciente o inconsciente, es hacernos dudar de la separación entre lo real y lo imaginario. Cuando penetramos en la poesía de Vicente Aleixandre, nos damos cuenta de que se borran los límites entre los dos campos; sus imágenes nos obligan a un replanteamiento de lo que es real y de lo que es imaginario.

Otra originalidad del lenguaje poético de Vicente Aleixandre es el empleo frecuente de la conjunción *o,* que aparece ya en el título de la obra *La destrucción o el amor* y en poemas como «Tristeza o pájaro» *(La destrucción o el amor)* y «Guitarra o luna» *(Mundo a solas).*

Un estudio de densidad de *o* nos da en primer lugar *La destrucción o el amor,* con una densidad de 13; luego *Espadas como labios,* con 10,95; *Poemas de la consumación,* con 8,71; *Retratos con nombre,* con 8,59; *Mundo a solas,* con 8,44; *En un vasto dominio,* con 7,96, y *Diálogos del conocimiento,* con 7,66. Las densidades más bajas son las de *Historia del corazón* (1,99), *Nacimiento último* (1,74), *Sombra del paraíso* (1,73), y *Ambito* (0,51).

Esta densidad puede ser extraordinariamente alta, como en los poemas de *La destrucción o el amor:* «El frío» (32,43), «Quiero saber» (30) y «Plenitud» (30), y en el poema de *Mundo a solas:* «Guitarra o luna» (30).

Si comparamos estas densidades con las del *Romancero gitano* (0,36) o de *Poeta en Nueva York* (0,96), de Federico García Lorca, y las de *Sobre los ángeles* (1,41), de Rafael Alberti, o de *Rimas* (0,85), de Gustavo Adolfo Bécquer, vemos, como en el caso de la comparación, el empleo extraordinario de esta figura *in praesentia.* Sin embargo, su densidad es menos alta que la de *como;* el riesgo del «tic» literario era demasiado grande para el poeta, cuya prudencia en este caso es notable.

No podemos concluir un estudio de frecuencia de la conjunción o sin recordar los tres valores que puede poseer; en efecto, sabemos que la conjunción puede ser disyuntiva, copulativa o identificativa. El examen de toda la obra del poeta nos permite decir que la conjunción disyuntiva está empleada con un porcentaje de 16,23 por 100, la copulativa con un porcentaje de 20,14 por 100 y la identificativa con un porcentaje de 63,61 por 100. Así que podemos decir que la figura elaborada alrededor de la conjunción *o* es esencialmente una figura

identificativa y merecería tener un nombre especial, tal como «identificación», que emplean los críticos a veces, pero que no posee, como la metáfora o la comparación, dicho valor en el vocabulario de la retórica.

También llamaría «identificación» a la figura poética elaborada con la cópula *(A es B).* La originalidad de la figura es que puede ser positiva o negativa. La identificación entre los dos elementos de la figura es afirmada o negada.

El empleo del verbo *ser* en poesía ofrece gran ambigüedad. Cuando dice el poeta: «una estrella es un mar» («El alma bajo el agua», *Pasión de la tierra)* afirma la identificación total entre la estrella y el mar. Pero, al mismo tiempo, en la figura poética se perfila un *no es.* En efecto, decir que «una estrella es un mar», tener necesidad de afirmarlo, supone su diferencia. Es lo que subraya el exordio acotumbrado de los cuentistas mallorquines: «Aixo era y no era...» (6). La figura poética *A es B* es una figura en tensión; hay tensión entre los dos valores de *es* y hay tensión entre la interpretación literal y la interpretación metafórica; el espíritu no puede aceptar completamente una ni otra. El pintor René Magritte nos transmite un mensaje parecido cuando dibuja una pipa y escribe debajo: *Ceci n'est pas une pipe.*

Un estudio de frecuencia de esta figura de tensión nos da densidades muy altas, 14,73 en *Mundo a solas;* 13,71, en *Diálogos del conocimiento;* 11,41, en *Poemas de la consumación;* 8,04, en *Espadas como labios;* 7,99, en *La destrucción o el amor.* Esta densidad puede ser extraordinaria en algunos poemas: En *Mundo a solas,* el poema «Pájaros sin descenso» alcanza 33,33, y «Humano ardor», 28,20.

En todas estas figuras la tensión es total entre los dos planos. Y podemos decir que ilustran de modo perfecto la afirmación de Octavio Paz: «La poesía es lenguaje en tensión» (7). El poeta no abandona la realidad por un mundo irreal o «surreal»; nos propone, nos ofrece las correspondencias que ve él entre lo real y lo imaginario.

La figura *in praesentia* (comparación, «identificación» con la conjunción *o,* «identificación» con la cópula *ser)* es una figura subversiva que destruye la certeza e impone la duda.

Esta estructura de balanceo continuo no existe sólo entre los elementos de las figuras poéticas, sino también entre los personajes evocados. Las imágenes de suspenso unidad-dualidad constituyen la armadura de la última obra de Vicente Aleixandre, *Diálogos del co-*

---

(6) Ejemplos dados por Jakobson (Roman): *Essais de linguistique générale,* Editions de Minuit, París, 1963, pp. 238-239.

(7) Paz (Octavio): *El arco y la lira,* Fondo de Cultura Económica, México, 1970, p. 111.

nocimiento. Es el libro mismo de la ambigüedad. El autor lo llama *Diálogos del «conocimiento»,* pero es un libro que lo pone todo en cuestión. El *conocimiento* evocado por el título es negado por la duda que se impone a lo largo de los poemas. Sus diálogos resultan extraños, pues los personajes hablan, pero no parecen escucharse. Estos diálogos son monólogos simultáneos de personajes que se oponen siempre uno a otro: el hombre y la mujer en «Los amantes viejos» y «Los amantes jóvenes»; el viejo y el joven en «La maja y la vieja» y «El lazarillo y el mendigo»; el creador y su criatura en «Aquel camino de Swann» y «Quien baila se consuma»; dos creadores en «Dos vidas»; un padre y su hijo en «La sombra».

La estructura de la dualidad es aquí esencialmente una estructura paradójica. A primera vista, no hay doble reflejo exacto del mismo, sino personajes que se oponen. Pero a pesar de esta distancia máxima entre los dos personajes, esas paradojas aparentes son en realidad manifestaciones de una unidad. En efecto, más allá de estas estructuras paradójicas que se tejen entre los personajes de un mismo diálogo, vemos que se unen y oponen en toda la obra los personajes entre sí. Por ejemplo, el diálogo entre los dos poetas jóvenes de «Dos vidas» no deja de evocar la estructura viejo-joven aparecida muy pronto en el libro, y Vicente Aleixandre, el poeta viejo creador del diálogo, se impone ante nuestros ojos. Aquellas estructuras dan a la obra una profundidad extraordinaria y nos permiten hablar de una puesta en abismo del libro, ya que algunos personajes elegidos por el poeta son también autores y creadores (Marcel Proust, por ejemplo) y se dirigen a sus propios personajes, ellos mismos objeto de una puesta en abismo de la novela en la novela.

En cada grupo tenemos una lucha entre unidad y dualidad; en la pareja humana, hombre y mujer desean unirse, fundirse, pero a la vez no aniquilarse en la unión; en la segunda pareja (viejo y joven), pareja que constituye el hombre en dos épocas de su vida, tenemos un desdoblamiento de unidad en el tiempo; en la tercera pareja (creador y criatura) se plantea del mismo modo un problema de identidad: ¿Sigue siendo yo o tiene autonomía el personaje a quien doy vida con mi pluma, el hombre a quien doy vida con mi cuerpo?

El poeta ha utilizado la misma estructura en la composición de la sexta parte de *En un vasto dominio,* titulada «Retratos anónimos». Tenemos una galería de personajes diferentes: un niño, una viejecita, una mujer, un hombre..., cada uno con un doble en el tiempo; uno, inspirado por la pintura o la literatura; otro, inspirado por la vida. Cada pareja está presentada como una unidad que puede desdoblarse. Por ejemplo, en «Cuarto Par», el poeta nos presenta a una vieja que

se desdobla en una celestina del Siglo de Oro con moño irónico y simpático y escoba ilustre de bruja, y a una viejecita de las riberas del Manzanares de hoy día que trajina en casa con su escoba, con el mismo moño y los mismos ojos.

Nuestra imaginación es solicitada por el personaje creado y el personaje de la vida en un vaivén continuo. No tenemos una persona y su doble, sino un desdoblamiento en dos reflejos iguales; ninguno de los dos se impone.

Lo que es interesante es que el poeta rompe la monotonía de esta estructura simétrica con un capítulo que titula «Impar», y que posee un personaje único, un monstruo: «Niño de Vallecas», el cual hace triunfar el desequilibrio, tanto más cuanto que él mismo es, en su esencia, inestabilidad entre hombre y materia.

Delante del espectáculo entre una madre y su niño, el poeta es sensible a este suspenso entre dos seres, de los cuales no se sabe muy bien si son dos o todavía uno:

y esa rosa fuerza que impera,
que pernea y golpea y afirma, y bate el aire, hermosa
irrumpe desde el seno. Pero es
aún la madre, y desde ella
surte como naciendo aún. Aún un bloque
indistinto, aquí erguido.

(«La madre joven», *En un vasto dominio.)*

El tema de la madre plantea el problema del desdoblamiento de la unidad y la reconstitución de una unidad perdida.

De la duplicación interior nacen las imágenes de personajes frente a su espejo; en el poema «Ante el espejo» *(Historia del corazón),* el poeta elabora un juego complejo de miradas: la mujer se mira en su espejo y el hombre, detrás de ella, la mira mirándose y mira su reflejo en el espejo. En «El inquisidor, ante el espejo» *(Diálogos del conocimiento),* el mismo juego se repite. El acólito ve al inquisidor que se está mirando en su espejo:

Te veo en el espejo
mirándote, y oh obscena
contemplación de un muerto.

En el poema «El espejo», el poeta dialoga con su reflejo:

Te miro en el espejo.
Yo bogo en luces, busco
tu piel, oh sueño mío,

imagen que rehúsas
una verdad. (...).
(Poemas varios.)

En el interior de este espejo se dibuja un abismo. Aquí, la duplicación interior se profundiza hasta el infinito, así como en otro poema, «Cabeza enorme» *(Poemas varios),* que el poeta escribe contemplando su propio retrato realizado por John Ulbricht: la imagen que aparece aquí es la de la obra en la obra; el poeta ha sido la materia de una obra de arte, ha sido lo real y el cuadro lo imaginario; luego, en esta situación nueva, el poeta utiliza el cuadro como asunto de una nueva obra, un poema; el cuadro (lo imaginario) viene a ser lo real, y su poema, lo imaginario; pero el verdadero asunto de este poema es el mismo autor: el círculo se cierra de modo bastante fantástico, pues ya no sabemos dónde está lo real y dónde lo imaginario. Al mismo tiempo, se mezclan los mismos juegos de espejos de los poemas precedentes cuando un personaje mira a un personaje a quien otro contempla o contempló.

El desdoblamiento infinito que se inicia en el ejemplo precedente se traduce de modo deslumbrante en el poema «Comemos sombra» *(Historia del corazón):*

(...) y entre los dientes nos brilla
un eco de un resplandor, el eco de un eco de un eco del resplandor,
y comemos.

y sobre todo en el poema «La muerte del abuelo» *(Poemas varios),* en que encontramos la imagen de «construcción en abismo» clásica del sueño en el sueño:

Me dormí y soñé su voz. Ah, el sueño en el sueño...
Y soñé que soñaba. Y muy dentro otro sueño. Y más dentro otro, y otro,
y yo más hondo soñándole, con él al lado, y huyendo los dos sueño adentro.

En varios de los ejemplos estudiados, hemos visto que el desdoblamiento se opera en el espacio o en el tiempo. En un poema de *Ambito,* «Adolescencia», las dos estructuras se confunden. Un joven, adolescente, está mirando el espejo de las aguas que corren bajo un puente; la metáfora del agua que corre, imagen del tiempo que pasa, nos permite colocar un segundo espejo, esta vez temporal. El joven mira en el espejo al hombre que será más tarde. Tenemos la pareja joven-viejo conocida ya; pero este joven es también una creación poética de Vicente Aleixandre: este joven que es el mismo poeta adolescente, en esta poesía es su personaje, su creación. Se funden en el poema la pareja joven-viejo y la pareja creador-criatura.

Es un poema vertiginoso. El yo del poeta se desdobla en un reflejo literario, y el reflejo, la creación literaria, contempla al que será o es en el futuro, es decir, el mismo poeta escribiendo. Tenemos una magnífica figura de «puesta en abismo»:

Muchacho que sería yo mirando
aguas abajo la corriente,
y en el espejo tu pasaje
fluir, desvanecerse.

El reflejo en el espejo lo encontramos en el balanceo entre los pronombres empleados, *tú* y *yo*. Plantea Aleixandre el doble problema de identidad del yo en el tiempo, y del yo creador. Siendo adulto, ¿soy yo el niño que era? Y siendo poeta, ¿puede ser yo todavía este personaje a quien doy vida o se me escapa entre los dedos? El suspenso es total entre el ser y el no-ser, entre el personaje y su creador, que es él y que no lo es. Es un poema en que se juntan los problemas de la vida y de la poesía.

* * *

Este estudio del suspenso entre las palabras, entre los personajes, entre lo real y lo imaginario, entre lo que es y lo que ha sido o será o pudiera ser, nos recuerda la frase muy conocida de André Breton: *Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas, cessent d'être perçus contradictoirement»* (8).

Se trata del *point sublime* o *point suprême* que permitiría darnos la solución de todas las paradojas. Pero el surrealismo es sólo búsqueda de este punto, deseo violento de alcanzarlo; añade Breton que la esencia de este punto es que se aleja en cuanto nos aproximamos a él.

Esta búsqueda del punto supremo que es imposible alcanzar se parece mucho al juego erótico, al deseo de fusión amorosa, imposible sino con la muerte. Esta estructura de suspenso nos muestra que Eros reina no sólo sobre el mundo poético de Vicente Aleixandre, sino también sobre su lenguaje poético. Ningún poeta ha ilustrado mejor que Aleixandre la famosa frase de Breton: *Les mots font l'amour* (9). El poeta devuelve a las palabras libertad y vida, y esto me parece ser una constante del surrealismo.

---

(8) Breton (André): *Manifestes du surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert éditeur, París, 1962, página 154 *(Second manifeste du surréalisme*, 1930).

(9) Breton (André): *Les Pas perdus*, Gallimard, París, 1924, «Les mots sans rides», p. 171.

Pienso que no hay que despreciar el dictado automático; esta experiencia del «mensaje interior» no es un juego imbécil o un divertimiento de intelectuales que no sabían cómo pasar el tiempo. Fue una experiencia casi científica, un intento para borrar la lógica y la razón que a veces nos hacen tanto daño, para devolver su dignidad y su autonomía a las palabras.

El poeta afirma que él nunca se ha dedicado a este juego del dictado automático; pero él mismo enseña a dudar, y yo sigo dudando..., porque en *Pasión de la tierra,* que había titulado «La evasión hacia el fondo» (y eso pudiera ser una definición del dictado automático), hay frases que, si no son automáticas, a lo menos tienen todas las apariencias de serlo. Y, por otra parte, sabemos que Aleixandre es el poeta de la contradicción...

Lo que atrae en su poesía es su humildad. Ni ángel desterrado, ni dueño del mundo, ni hombre superior, el poeta es un hombre, un elemento del cosmos, junto al lucero, al escarabajo o a su perro Sirio. Allí está la modernidad de Aleixandre: en el proceso de creación, el azar es tan importante como la voluntad del hombre-creador. El poeta frente al lenguaje, el padre frente a su hijo (en el poema «La sombra», de *Diálogos del conocimiento)* se da cuenta de que sus creaciones son obras más del azar que de la voluntad personal. Lejos de pensar como algunos críticos que el surrealismo influyó de modo excesivo en la primera época del poeta, creo que su poesía no sería lo que es sin este período de pasión, de estremecimiento, de herida. Y cuando hablo de surrealismo no hablo de surrealismo francés, español o japonés, sino de un nuevo modo de concebir la vida y la poesía.

La figura del suspense que he tratado de subrayar en este trabajo se observa también en el mismo poeta, «Narcisse écartelé» (10), entre su deseo de ensimismamiento y su ansia de abertura sobre el mundo. Escribir poemas es imprimir en una obra de arte una doble presencia, un yo objeto y un yo creador, un plano real y un plano imaginario; la belleza del poema resulta quizá de su comunión perfecta.

LUCIR PERSONNEAUX

Universitè Paul Valéry
Facultè des Lettres
Departement d'Espagnol
34032 MONTPELLIER
(Francia)

---

(10) Gauthier (Michel): «Vicente Aleixandre, Narcise écartelé», *Les Langue Néo-Latines,* número 176, París, marzo-abril 1966.

ALGUNOS ASPECTOS DEL PROBLEMA DE LA «VERDAD»

INTRODUCCION

La palabra «verdad», o si se quiere, la expresión «verdad objetiva» (pleonasmo), se utiliza para referirse a la coincidencia entre las características efectivamente existentes en un objeto de conocimiento y las predicaciones que le asigna el sujeto que conoce. En este sentido un pensamiento, o más exactamente, un «juicio» (o aun «proposición», como expresión del juicio), es «verdadero». El problema de la «verdad» concierne a la teoría del conocimiento y a la Lógica. El tipo de Lógica que en especial se ocupa de esta cuestión es la «... disciplina que estudia los principios y modalidades formales del discurso que puede ser verdadero o falso y cuya unidad básica es la *aserción* (positiva o negativa), o en términos de pensamiento, el "juicio"...» (1).

Las obras literarias que, en cierto sentido, son expresión de procesos de aprehensión de *realidades* (subjetivas o imaginarias), o más precisamente, de creación de mundos textuales, no tienen necesariamente como finalidad el sentido de verdad antes mencionado, salvo el caso en que se pretenda una exposición estrictamente racional (la crónica, en el género periodístico, si es que esta variedad se puede considerar propiamente literatura, o habría que ubicarla en el ensayo histórico). Pero todo *discurso* está determinado primariamente por las normas generales de coherencia que rigen cualquier tipo de pensamiento (también el objetual), normas que, a la vez, pueden estar suspendidas. E. Coseriu menciona entre otras la suspensión metafórica en la que «... los significados lingüísticos "contradictorios" (y sus *designata)* son, en rigor, sólo significantes simbólicos para un contenido de orden superior, que es el sentido del discurso (o "texto") considerado: es, justamente, lo que se llama empleo "metafórico" del lenguaje, propio tanto de la poesía como de ciertos tipos de chistes y juegos de palabras» (2).

(1) Coseriu, E.: *Gramática, Semántica, Universales,* Edit. Gredos, Madrid, 1978, p. 17.
(2) *Ibídem,* p. 39.

Los textos se construyen de acuerdo a un «saber expresivo», que implica la existencia de normas propias para cada tipo, y como el literario es precisamente una variedad de discurso, se piensa en una modalidad de lógica (tanto de «hecho», como en cuanto disciplina), o «lógica de la poesía», es decir, «la estética y en particular la poética» (3). La «Poética» (disciplina científica) participa del saber racional: está sujeta a las normas generales de coherencia de todo pensamiento, y en especial a las del pensamiento objetual. El «objeto» (texto) del que se ocupa la Poética, no es visto por ésta como conjunto de proposiciones en las que interesa el contenido designativo y, por tanto, el valor de «verdad», sino como una «realidad» perteneciente al universo del discurso poético, hecho que no impide desde otro punto de vista, darla como supuesta, con lo que «las aserciones que a esta realidad se refieran podrán ser, a su vez, verdaderas o falsas, en virtud de las implicaciones de la hipótesis aceptada... (así por ejemplo) ... las aserciones que se refieren a la realidad construida en la Odisea se verifican en y por la Odisea misma, y pueden ser verdaderas o falsas respecto a la realidad que en ella se representa» (4).

En lo que concierne a términos del tipo «verdad, verdadero, falso, falsedad» su «ámbito» (5) es el de la filosofía en general y de la lógica en particular, por lo que pertenecen a léxicos estructurados, y sus significados se corresponden con las clases que designan. Este hecho resulta más claramente delimitado por comparación con lo que ocurre en el lenguaje natural, ya que: «Es cierto que los signos lingüísticos pueden también corresponder a tipos de designación únicos y homogéneos y ser, por tanto, "unívocos", en el sentido lógico del término. Pero esto no es lo común en las lenguas; al contrario: en lo que concierne al léxico primario y exclusivamente idiomático, se trata incluso de un caso más bien marginal. Tal es, en cambio, el principio mismo de estructuración de las terminologías y nomenclaturas, en las que, en efecto, "significado" y "designación" (de clases) coinciden. En este sentido, el léxico de los lenguajes lógicos tiene exactamente el *status* que en las lenguas históricas tienen las terminologías» (6).

Si a lo expuesto se agrega (como ocurre en el caso presente) que un autor introduzca en su universo poético esa terminología técnica, amén del hecho de que haya sido adoptada en el ámbito del lenguaje

(3) *Ibídem*, nota 2, pp. 16-17, y p. 23.
(4) *Ibídem*, nota 32, p. 42.
(5) Coseriu, E.: *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Ed. Gredos, Madrid, 1962, pp. 311 y siguientes.
(6) Coseriu, E.: *G., S., U.*, p. 35.

común, entonces cabe la posibilidad de verificar si respeta los valores restringidos de esas palabras o, por el contrario, las usa *recreándolas* con un sentido metafórico. Esa metaforización puede ser consciente, planificada (por tanto, individual y «original») o, por el contrario, puede estar incorporada al sistema, con lo que su uso sería espontáneo; por fin puede ser espontánea y no sistemática a la vez.

Por otra parte, si se tiene en cuenta la noción de «verdad» desde la perspectiva del sujeto que piensa, surge inmediatamente el problema de la «mentira» y el «engaño». La lengua ofrece realizaciones materiales para la expresión de procesos tales como «engañar» o «mentir»; en cambio, la noción de «verdad» se manifiesta a través de significados sustantivos o adjetivos *(la verdad, juicio verdadero),* ya que *se dice* o, por el contrario, *se falsea.* Al parecer, a la «verdad» se la concibe primariamente como «objeto en sí», independiente y anterior a un sujeto conocedor, y secundariamente, como propiedad (reconocida por un sujeto) en un objeto conocido.

El «mentir» y el «engañar» entran en el ámbito de los enjuiciamientos éticos, y un matiz diferencial consiste en que el primero hace referencia a un falseamiento de la «verdad» en el que no se tiene en cuenta la credibilidad del interlocutor, sino la intención de «engaño» (que puede concretarse o no); «engañar», en cambio, sí incluye esa credibilidad, de tal modo que lo que se manifiesta se ofrece como «verosímil». Así, por ejemplo, en contextos como: a) *Juan sabía la verdad, pero Pedro igual le mintió;* b) *Juan sabía la verdad, pero Pedro igual lo engañó,* el sentido difiere porque en *a),* a pesar de la acción de Pedro, Juan sigue sabiendo la verdad; en cambio, en *b),* condicionado por la acción de Pedro, Juan deja de saberla. En contextos menos restringidos, como: c) *Pedro mintió a Juan;* d) *Pedro engañó a Juan,* se observa que en *c)* mintió, pero no necesariamente engañó; en *d),* como engañó, necesariamente mintió.

ALCANCES

Para la muestra que sigue se han tenido en cuenta los libros: *Ambito, Pasión de la tierra, Espadas como labios, La destrucción o el amor,* incluidos en el volumen 1 de las *Obras completas* (Editorial Aguilar, 1977). Los ejemplos se identifican por las páginas que localizan el poema de que se trate.

De las posibilidades teóricas generales se concretan algunos tipos de contextos en los que funcionan los términos en cuestión, para delimitar (siempre con valor de muestra) si existe una preocu-

pación «lógica», por encima de la literaria, o simplemente constituyen un conjunto de elementos pertenecientes a un «tema» que se desarrolla poéticamente.

ALGUNOS CONTEXTOS DE «VERDAD» Y «FALSO»

La «verdad» como propiedad: del «sentido» (= valor de la amante) (pp. 108-9); de un «punto» (p. 137); del «día» y de un elemento elíptico (¿esto, todo esto?, que representaría la larga enumeración que conforma los versos siguientes) (p. 283); de la «voz» y de los «peces» (p. 301); del «Sol» (p. 306). Si se tienen en cuenta unitariamente las funciones de modificador directo (delimitador en contexto inmediato) y predicativo, entonces los textos seleccionan predominantemente el adjetivo «verdadero»; pero se presentan tres casos dignos de destacar y que pueden recibir una justificación única: *a)* «... este saber que el día no es espina, sino verdad» (p. 283). Si se acuerda en que «sino» (conjunción) separa dos proposiciones coordinadas adversativas, la segunda se puede leer como: / «sino» / [el día es] «verdad». Aisladamente, la conmutación entre «verdad» / «verdadero» parece posible; sin embargo, si el discurso selecciona el sustantivo para la función de predicativo por paralelismo con «espina» (sustantivo), entonces la coherencia se da en el solo uso de «verdad». Un ejemplo en contrario, de entre los más frecuentes, está representado por «... mi voz es verdadera» (p. 301), en que la eleccíln no se puede interpretar en función de posibles simetrías porque el texto no las ofrece. Si se compara: [el día es] «verdad» con «mi voz es verdadera», en ambos casos se trata de la expresión de una clase nueva, intersección de la clase del «día» (o de la «voz») y la clase «verdad» (o «verdadera»). Esto mismo se puede manifestar diciendo que se identifican ambos términos porque al «día» se le encuentran propiedades comunes con la «verdad» (en el primer ejemplo) y que a la «voz» se le atribuye la propiedad «verdadera» (con el valor lógico de un particular, ya que *todo lo verdadero no es la «voz»;* en este sentido, *«voz» verdadera* no es un subconjunto del conjunto «voz»; pero si el término «día» (o para el caso «voz») están tomados en toda su extensión, pueden ser subconjuntos de «verdad» y de «verdadera», respectivamente). De tal modo que la diferencia entre ambos elementos no se da en este nivel de formalidad, sino en el significado «sustantivo» y «adjetivo» de los términos en cuestión. *b)* «Es ya el sol la verdad, la lucidez, la constancia» (p. 306). «Verdad» aparece en un uso predicativo, y la elección textual se puede interpretar por paralelismo con «lucidez» y «constancia», como

ocurría en *a*). *c)* «Sí, sí, es verdad, es la única verdad; ojos entreabiertos, luz nacida, / pensamiento o sollozo, clave o alma, / ...» (p. 283). En esta estructura oracional cabe la suposición de un elemento elíptico: *esto*, o *todo esto*, que funcionaría como sujeto de «es verdad»; a su vez el deíctico representaría y resumiría los datos de la enumeración: «ojos..., luz..., pensamiento [etc.] ...» Esta interpretación permite decidir entre las posibilidades funcionales de «verdad» en tanto predicativo o sujeto. Pareciera que corresponde la primera solución: el sujeto lógico estaría tomado en toda la extensión del término, no así el predicado, ya que para hacer patente su sentido, el texto exige la especificación de «única» para «verdad».

Lo «falso» como propiedad: de las «lomas» (p. 96); del «armiño» y de la «apariencia de juventud» (p. 219); de «todo», de la «forma de la vaca», del «lo» [del profesor], del «profesor», de la «sencilla manera» (pp. 269-70); de «lo... vegetal» (pp. 277-79); de las «rocas» (páginas 358-59); de las «pestañas» (pp. 403-4). Tanto en su función de modificador directo como de predicativo, los textos seleccionan «falso», y evidentemente se concibe que cualquier elemento de la «realidad» puede presentar esta propiedad, que en última instancia implica la negación del «ser» del «objeto» que se designa: una «loma falsa», es una no-loma; el «falso armiño», no es armiño.

DOS FUNCIONES SINTACTICAS DEL TERMINO «VERDAD»

Sujeto: «... (Apunta la verdad)...» (p. 155); «Y, en medio, cerrando los ojos, aovillada, la verdad del instante...» (p. 197); «La verdad es una sola. La verdad no es perdón, es evidencia, es destino que ilumina las letras sin descarga, de las que no se pueden apartar los ojos» (p. 224) (obviamente «verdad» es sujeto de «es evidencia» y «es destino»); «... la heridora verdad de no-certezas se abandonaba engañosa...» (pp. 239-40); «La verdad, la verdad, la verdad es esta que digo, / esa inmensa pistola que yace sobre el camino, / ese silencio —el mismo— que finalmente queda / cuando con una escoba primera aparto los senderos» (pp. 267-70). (Además de las formas explícitas se la computa como sujeto de [es] «esa inmensa pistola» y de [es] «ese silencio».) En la primera proposición, a la vez, «verdad» está representada por el relativo «que» en función de objeto directo de «digo» (dentro de la subordinada en función de predicativo); si la «verdad» es la «pistola que yace», este segundo relativo tiene como antecedente inmediato a «pistola», pero a través de ella representa a la «verdad»: *la verdad yace;* del mismo modo, si la «verdad» es el «silencio... que... queda», el relativo tiene como

antecedente inmediato a «silencio», pero éste se identifica con «verdad», con lo que: *la verdad queda);* «El... corazón..., la verdad de la vida, la certeza, ... todo vive, pervive, sobrevive y asciende...» (páginas 385-86). La mayoría de estos textos seleccionan verbos cópula, con lo que se revela un afán por definir, aclarar, delimitar a la «verdad» como «objeto» que se quiere o pretende conocer.

Objeto directo: «... (Y siento / casi quieta la fluida / verdad.)...» (p. 155); «... el secreto... / de esa piel que reserva su verdad como sístole; ...» (pp. 269-70); «Yo no quiero leer en los libros una verdad que poco a / poco sube como un agua, ...» (pp. 395-96). La «realidad objetiva» o el «yo» poético son productores de verdad.

De los varios ejemplos recogidos, se han destacado las dos funciones más frecuentes; la preferencia por la primera es evidente, y procede de la concepción misma acerca de la «verdad». Si se correlaciona «verdad» con «falsedad», en la muestra este término aparece una sola vez como vocativo: «... ¡La falsedad, no!...» (pp. 311-13).

ALGUNOS CONTEXTOS EN QUE APARECEN «ENGAÑAR» Y «MENTIR»

«Una dulce pasión de agua de muerte no me engaña... No puedo admitir el engaño...» (p. 191). La preocupación del «yo» poético le concierne personalmente, en el sentido de que existe un temor velado al engaño, que, sin embargo, se hace patente en la primera oración, ya que el «me» puede ser visto como sujeto psicológico, porque la «dulce pasión» sería un sentimiento del propio «yo». En la segunda oración no sólo es sujeto psicológico, sino también lógico, pero además negador de la posibilidad expresada por la perífrasis «puedo admitir», que admite la lectura: *me es intolerable.* «Del engaño y renuncia» (pp. 225-27). El término aparece en el sintagma síntesis (título), pero no se lo encuentra en el «texto». Por el contrario, se da la utilización de «mentira» y «renuncia». Se lo elude en el desarrollo, precisamente para destacarlo en su única aparición (en un «locus» de por sí privilegiado), con lo que su sentido sería el de todo el texto, inclusive la «renuncia». «No me engañas, / aunque tomes la forma de un delantal ondulado, / aunque tu cabellera grite el nombre de todos los horizontes. / Pese a este sol que pesa sobre mis coyunturas más graves...» (p. 249). Nuevamente el «yo» poético se mueve en un plano que le permite reconocer la esencia por sobre la apariencia (forma), o a través del reflejo que pretende cegar (sol), pero que no lo confunde. En los tres ejemplos se evidencia una voluntad alerta aplicada a evitar una credulidad espontánea e ingenua, que tal vez sería traición hacia sí mismo. De entre todos los

texto recogidos en los que se utiliza el término «mentira» (o sus variantes), destaca «Fuga a caballo» (pp. 205-7): en la primera cláusula se exponen las circunstancias en que «hemos mentido»; el «yo» poético reconoce las culpas propias y las ajenas; pero el «mentir» no es sólo una actitud, sino que se realiza como «ser en sí», y también puede ser predicado como propiedad (segunda cláusula): «Todo es mentira. Soy mentira yo mismo... Es mentira que yo te ame. Es mentira que yo te odie. Es mentira que yo tenga...» A su vez, el «mentir», ese pretender que otro crea lo que se sabe error vital, puede ser rectificado más allá de la muerte, ya que... «hecho pura vegetación me desmentiré a mí mismo, deshaciendo mi historia, mi trazado...».

CONCLUSION

La síntesis de los resultados parciales se hace evidente: términos como «verdad, mentira, engaño» son desgajados de su ámbito primario, para integrarlos en la gran metáfora del mundo; no se refieren ni privilegian en especial al ser humano y su pensamiento objetual, ya que todo es verdad, mentira, engaño.

MARIA VICTORIA REYZABAL

Nuncio, 7
MADRID

HACIA UNA EDICION DEFINITIVA DE «PASION DE LA TIERRA»: OTRO TEXTO OLVIDADO Y UN COMENTARIO

En mayo de 1969 el hispanista Brian Nield llamó la atención de los lectores de *Cuadernos Hispanoamericanos* sobre cuatro poemas de *Pasión de la tierra* inéditos en libro. El interés crítico suscitado por estos textos quedó demostrado al reproducirse tres de ellos primero en *Poesía surrealista* (1) y luego en *Antología total* (2), selecciones ambas de la poesía de Vicente Aleixandre. Ultimamente se incluyeron los cuatro en una edición de *Pasión de la tierra* (3), que resulta, pues, la versión más completa de dicha obra publicada hasta ahora. El afán de dar a conocer estos poemas olvidados a un público más amplio puede explicarse de la manera siguiente. Los críticos van reconociendo que *Pasión de la tierra,* durante mucho tiempo uno de los volúmenes del autor menos leídos, encierra en estado embrionario elementos fundamentales para el desarrollo general de su poesía. Aleixandre mismo lo advirtió al escribir en el prólogo a la segunda edición: «Allí está ... toda mi poesía implícita» [1.448] (4). En tales circunstancias viene a ser evidente la necesidad de sacar a luz toda nueva aportación textual relacionada con dicho libro.

El poema en prosa recogido más adelante pertenece, por su estilo y su fecha de publicación, al ciclo de escritura de *Pasión de la tierra.* Al igual que las cuatro composiciones reencontradas por Nield, se trata de un texto publicado originariamente en una revista ya casi imposible de consultar. Por otra parte, lo que justifica su reproducción aquí no es sólo una consideración bibliográfica, sino también estética visto que este poema, aunque característicamente complejo, es de los más accesibles de la colección, de modo que su aná-

---

(1) Barral Editores, Barcelona, 1971.

(2) Seix Barral, Barcelona, 1975.

(3) Narcea, Madrid, 1976.

(4) Vicente Aleixandre: *Obras completas* (Aguilar, Madrid, 1968). Salvo indicación contraria, cito siempre por esta edición, incorporando las referencias de página entre paréntesis en el texto mismo.

lisis nos permite adentrarnos sin excesiva dificultad en la espesura verbal de la obra aleixandrina.

«Este rostro borrado». *Nueva Revista* núm. 6, 14 de marzo de 1930.

Es tu mirada en forma de pájaro la que hace memoria el cielo de la boca cuando el sol se trasplanta dulcemente sin que duelan las raíces de los ojos. Es tu mirada en forma de velero. De huida de los zorros. En forma de carnaval de dichas de percal. En forma, sí, de almohadón de aluminio donde poner suspiros uno a uno que vayan restableciendo el mar en la caja del pecho hasta alcanzar el ritmo de sus lunas, de sus más bellos corchos flotadores.

Por eso no conseguirás engañarme. Porque no vacilo aunque unos tristes zapatos de charol boguen a la deriva sospechando el sol pálido, emanando renuncias una a una, pidiendo a las colinas desconsuelos, un par de lágrimas de oro que chirríen al agua, que desequen rápidamente el pantano de la mano inmovible.

Espérame había cantado aquella noche, la anterior, un pez de lujo, mezcla de nata y menta, parado sobre un árbol, llevando en el pico una escama de olivo, un corazón minúsculo del tamaño de una basílica latiente. Espérame le había respondido la barca que corría por la savia más íntima, repleta de pasajeros núbiles, de troncos sin cabezas que llevaban guitarras sin las coplas, cuellos de notas altas y unas manos de tela, con almidón dormido, con un vago anhelo de lejanía en los labios de aire.

¿Entonces? No se esperaba entonces, ni ya mañana, ni ayer, más que el eclipse único, la vela lozanísima que obscureciese el vello de la axila, ese cuento despacio que acaba detenido en el calor del seno de tu pájaro, donde la pluma miente una caricia al párpado cerrado, a la imagen de alambre que sostiene entramada a la pupila.

Abre la puerta y llora. Llora el viento que llega, el que llega y se cae, el que se arrodilla y declama con el pecho los latidos del árbol que no sabes, las ramas verdes que estás sintiendo enlazarse a la cintura. Llora y canta. Amor proclama su victoria en forma siempre, en forma de blancura, no sudario de pájaro, ni yema de pez, ni espada ni seno vivo. Sino dolor-pisada, dolor estampa y cobre, dolor de letras sin sentido que escriben en el torso sus no-besos, ese zumo de nube que está cayéndote en los ojos, incendiando la zarza de tus pinchos, ahogando las burbujas que se rompen una a una en el hondo misterio de tus pelos.

A pesar de su título, apenas intenta este poema recordar el aspecto visible de un ser amado. Se queda el lector, por contraste,

con una serie de asociaciones que rescatan del olvido la reacción del protagonista ante el descubrimiento de la pasión. Aunque nos proporciona Aleixandre un mundo de sensaciones

> *Mediante inesperadas y rompedoras aproximaciones, acaecidas por la vía de la intuición* (1.449),

esto no significa que se contente con producir un chorro de palabras aparentemente arbitrarias e inconexas. Quizá el componente estructural más obvio del que se sirve para dar al texto un elemento esencial de continuidad es el desarrollo de una red metafórica de términos relacionados con el agua. A veces, sobre todo cuando suponen dinamismo o ligereza («velera-mar; corchos flotadores; barca-pasajeros-vela») tienen un valor positivo y crean un ambiente optimista. En otras ocasiones («boguen a la deriva; agua-desequen-pantano; zumo de nube; ahogando») sugieren ausencia de vitalidad, estancamiento o tristeza. Pero en todos los casos simbolizan aspectos del mundo afectivo del escritor.

Yace gran parte de dicho mundo envuelto en la oscuridad del subconsciente. Sin embargo, en los estados de semivigilia sueltan sus energías latentes la imaginación y las emociones, abriéndose las puertas que comunican con este reino escondido. Ocurre tal fenómeno durante los momentos que separan el estar despierto del adormecerse. Así se explica el principio de «Este rostro borrado», donde el insomnio del protagonista («almohadón de aluminio donde poner suspiros uno a uno») le aviva la memoria, evocando impresionistamente el motivo de su frustración a medida que va rindiéndose al sueño («restableciendo el mar en la caja del pecho hasta alcanzar el ritmo de sus lunas, de sus más bellos corchos flotadores»). Mientras tanto, le pasa por la mente de un modo fragmentario la imagen casi incorpórea («tu mirada») de una persona atractiva («el cielo de la boca»), pero huidiza («pájaro», «zorros»), cuya presencia trae consigo una atmósfera de alegría («carnaval») y la posibilidad de una emancipación ilusionada («velero»).

Por supuesto le son muy agradables estos recuerdos, pero no forman, como veremos, la totalidad de la experiencia amorosa en cuestión. La declaración con que empieza el segundo párrafo («no conseguirás engañarme»), nos inclinaría a deducir que en algún momento del pasado le haya decepcionado ya la persona amada. Además, notamos en lo que sigue que el «rostro borrado» le ha influido en un sentido negativo, dejándole deprimido («tristes zapatos»), receloso («sospechando») y sin propósito («a la deriva», «inmovible»), de suerte que está tentado de rechazarlo («renuncias»), eliminando,

a fuerza de concentrarse en la pena que le causa, la acumulación estancada («pantano») de sus recuerdos:

pidiendo a las colinas desconsuelos, un par de
lágrimas de oro que chirríen al agua, que desequen
rápidamente el pantano de la mano inmovible.

Si no cede aquí a esta tentación («no vacilo»), es porque su conciencia «del engaño y renuncia» (que, por cierto, se examina más detenidamente en otro poema de *Pasión de la tierra)* (5), aunque innegable, no es lo suficientemente aguda para inducirle a destruir la imagen de una pasión que él está todavía luchando por comprender retrospectivamente.

Aunque el hermetismo del poema se hace más acentuado en el tercer párrafo, el lector logrará orientarse si no se olvida, primero, de que el texto evoca metafóricamente el estado interior del protagonista al nacer el amor, y segundo, de que las sensaciones superpuestas son representadas por imágenes plásticas desprovistas de significación literal. Así, tenemos una fuerte impresión de la vulnerabilidad del escritor: la de un plato de pescado —¡comparación muy surrealista por lo imprevisible!— apetitoso y esmeradamente presentado en algún restaurante de primera clase («un pez de lujo, mezcla de nata y menta... llevando en el pico una escama de olivo»). Comprendemos también que este amante vulnerable se siente emocionalmente fuera de su elemento («un pez ... parado sobre un árbol»), y que está cohibido por la timidez y la nerviosidad («un corazón minúsculo del tamaño de una basílica latiente»). La referencia muy precisa a la vena basílica nos recuerda cuán sensible a la fisiología puede ser el autor de *Pasión de la tierra,* con sus alusiones al «séptimo espacio intercostal» (193) y a la «esclerótica» (219). Es importante, sin embargo, diferenciar la terminología anatómica utilizada aquí de la afición de un Rimbaud a palabrejas como «sinciput» o «hypogastre» (6), las cuales acusan simplemente cierta insolencia estilística mezclada con un deleite adolescente en su rareza. Para Aleixandre, no obstante, tales expresiones, especialmente las formadas a base de una analogía quirúrgica, por ejemplo: «tengo en la mano un pulmón que respira» (188) o «Una mano de goma, tan ligera que el viento no la sentía entre sus venas, he deslizado cautamente» (199), hacen pensar más bien en el efecto deliberadamente perturbador producido por *Los cantos*

(5) «Del engaño y renuncia», *op. cit.,* pp. 225-227.

(6) Rimbaud: *Oeuvres complètes* (Bibl. de la Piélade, París, 1972. «Les assis», p. 36; «Oraison du soir», p. 39).

de Maldoror, donde Lautréamont garantiza la intensidad casi tangible del relato al lector, prometiéndole: «Vous toucherez avec vos mains des branches ascendentes d'aorte et des capsules surrénales» (7). Pero este empleo de la lengua técnica de la medicina se revela, a fin de cuentas, como un procedimiento esencialmente aleixandrino si se comparan las citas españolas ya mencionadas con las frases: «Sabré percibir ... la pura *anatomía* de los sonidos» (191), y «me vengo *auscultando* mi corazón» (8). En estos casos lo que preocupa al poeta es el análisis de su experiencia. Mejor dicho, las metáforas fisiológicas, quirúrgicas y anatómicas representan su deseo de diagnosticar los síntomas de su propia angustia.

Desde luego, la angustia captada en «Este rostro borrado» se deriva principalmente de la insatisfacción sexual. El impulso erótico se señala, de un modo visionario, por la posibilidad de participar en un *Embarquement pour Cythère,* tratado, no a la manera de Watteau, sino como si fuera interiorizado y reinterpretado por un Salvador Dalí:

> *la barca que corría por la savia más íntima, repleta*
> *de pasajeros núbiles, de troncos sin cabezas que*
> *llevaban guitarras sin las coplas, cuellos de notas*
> *altas y unas manos de tela, con almidón dormido, con*
> *un vago anhelo de lejanía en los labios de aire.*

El erotismo frustrado se refleja aquí en el eco burlón que es la única respuesta recibida por el poeta cuando quiere dejarse llevar por anhelos ardientes:

> *Espérame había cantado aquella noche... Espérame*
> *le había respondido la barca...*

No nos sorprende que la visión descrita arriba deje incumplidos los impulsos del protagonista, pues encarna un concepto del amor algo sospechoso. Desde cierto punto de vista parece grotescamente incompleta («sin cabezas»). Lo que es más, su serenata «sin las coplas» simboliza un sentimiento que no se declara abiertamente. ¿Por qué permanece callado? Simplemente, al amante le cuesta dar rienda suelta a su espontaneidad: la vida convencional de la buena sociedad sofoca sus instintos. Pero, quiera o no quiera, dicho ambiente, que condiciona su indumentaria («zapatos de charol»), y su actitud hacia la comida («un pez de lujo ...»), también influye en

---

(7) Lautréamont: *Oeuvres complètes* (José Corti, París, 1963, p. 322).

(8) Brian Nield: «Cuatro poemas inéditos de Vicente Aleixandre y un comentario», *Cuadernos Hispanoamericanos,* mayo de 1969. Poema IV, «Los naipes usados», p. 461).

la visión onírica ya mencionada. Los cuellos altos almidonados y los guantes («manos de tela») de los pasajeros de la barca evocan no un viaje hacia la pasión libertadora, sino el mundo estilizado y falso del salón de baile poblado de trajes de etiqueta, que Aleixandre satiriza tan ferozmente en otros poemas de *Pasión de la tierra* (9). Para que el ambiente estéril del salón, esto es, de la sociedad convencional, se revivificara, sería preciso que la fuerza cósmica de la sexualidad le fecundara, colmándole de su energía irresistible:

> *No se esperaba entonces, ni ya mañana, ni ayer, más*
> *que el eclipse único, la vela lozanísima que*
> *obscureciese el vello de la axila...*

Desgraciadamente, los hombres modernos se hallan presos en la llamada civilización industrial, cuya insensibilidad (10) alcanza incluso a lo más íntimo de la condición humana. En un mundo tan falto del paliativo del amor sexual, lo más trágico es que, hasta en sus sueños («párpado cerrado»), el individuo emocionalmente insatisfecho solamente pueda gozar de un abrazo que, por fingido («miente una caricia»), le resulta inadecuado.

En el último párrafo el protagonista frustrado da salida a reacciones previamente reprimidas: «Abre la puerta y llora.» Síguese luego un repentino estallido de emociones violentas y desesperadas traducidas en la imagen de un árbol sacudido por el viento, imagen que también ocurre en el prólogo a la segunda edición de *Pasión de la tierra:*

> *La pasión humana palpita en las paredes interiores*
> *de la carne, y el alma, con calidades vegetales, se*
> *siente azotada por el ventarrón* (1.447-8).

Pero en «Este rostro borrado» la sensación producida es más ambivalente, pues Aleixandre nos comunica, además de la humillación del amante («el que se arrodilla»), la indiferencia («no sabes»), y hasta se diría la repugnancia, experimentadas por el objeto de estos requerimientos histéricos desde su situación de pesadilla («las ramas verdes que estás sintiendo enlazarse a la cintura»). Esta am-

---

(9) Por ejemplo: «La muerte o antesala de consulta» (181-183) y «Del color de la nada» (203-204). Véanse también en otras colecciones: «El vals» (261-262), «Salón» (299-300), «Cada cosa, cada cosa» (311-313) y «Verbena» (397-398).

(10) En este poema su conciencia angustiada de la civilización industrial queda representada por referencias a la metalurgia, tales como: «almohadón de aluminio», «lágrimas de oro que chirríen el agua», «la imagen de alambre que sostiene entramada a la pupila» y «dolor estampa y cobre».

bivalencia y el proyectar sus propios sentimientos en la visión onírica de una inquietante entidad «viento-árbol» dotada de sensibilidad humana, le permiten al poeta distanciarse en cierto modo de su estado afectivo, sin sacrificar la vehemencia del mismo. Su necesidad de desahogarse se trasluce en la repetición de «llora», que refuerza la aflicción de las tres primeras oraciones del párrafo. Con todo, el hecho de que el protagonista tampoco haya perdido totalmente su objetividad facilita el significativo cambio de énfasis que encontramos en la frase «Llora *y canta*», donde apunta el tema que dominará el resto del texto, a saber: el de la relación entre la experiencia humana y su expresión literaria.

Dicha preocupación, una de las fundamentales de *Pasión de la tierra*, tiene dos manifestaciones importantes en el libro. La más frecuente podría denominarse: lo problemático para el escritor de su autorrealización mediante el uso de la palabra. Pero no es este aspecto el que nos concierne aquí, sino su complemento, es decir: la lucha becqueriana por expresar lo inefable dentro de las limitaciones del lenguaje. Varias veces en la obra Aleixandre insinúa de una manera sibilina la cualidad restrictiva de la palabra: «no sé si... el fondo del mar puede encontrarse en un anillo» (188). Se da cuenta también de la fragilidad del idioma como medio de comunicación: «el misterio no puede encerrarse en una cáscara de huevo» (209). Le parece el acto de creación literaria inadecuado para traducir la inmensidad de la experiencia: «El mar no es una hoja de papel» (210). Y el lenguaje capta dificilísimamente lo más profundo de la vida humana. De igual modo, es evidente que el protagonista de «Este rostro borrado» debe su fracaso emocional, hasta cierto punto, a la falta de comunicación verbal efectiva con el objeto de su deseo. Además, cuando este poema pasa a considerar el conflicto entre «el infinito» de la pasión y «la forma» de su expresión por la palabra, enfocándolo desde el punto de vista explícito del acto literario creador, llega a la conclusión de que «Amor proclama su victoria». Todo se centra en la «blancura» de la página vacía, señal de la insuficiencia del idioma. El esfuerzo penoso y torpe («dolor-pisada») por llenar esta blancura acaba en lo artificioso de una hoja impresa («dolor estampa y cobre») cuyas «letras sin sentido» demuestran la incapacidad para representar fielmente los sentimientos amorosos del autor («escriben en el torso sus *no-besos»).*

En tal situación, se plantea la cuestión siguiente: ¿merece la pena dedicarse a la creación literaria? Por una parte se llega a una conclusión afirmativa, pues se trata de una expresión terapéu-

tica de sentimientos doloridos que proporciona al poeta la oportunidad de llamar sobre sí la atención del ser amado:

ese zumo de nube que está cayéndote en los ojos...

Además, el amante, al distanciarse de sus reacciones mientras trata de definirlas por la palabra escrita, puede en cierto modo anular la capacidad que, para herirle, tiene la persona deseada:

incendiando la zarza de tus pinchos...

Sin embargo, por otra parte, dicho proceso presenta un inconveniente grave. La inefable realidad sensual de la experiencia amorosa queda asfixiada por las limitaciones del lenguaje (11):

ahogando las burbujas que se rompen una a una en el
hondo misterio de tus pelos.

Irónicamente, lo que da lugar al «rostro *borrado*» del título es la tentativa misma de recrearlo por la palabra. Al final del texto estudiado, entre el atractivo que la creación literaria ejerce sobre el autor y la sensación de fracaso que le produce, percibimos una tensión que constituye uno de los estímulos más decisivos para la obra temprana de este insigne poeta.

TERENCE McMULLAN

Departamento de Español
The Queen's University
BELFAST BT7 1NN
(Irlanda del Norte)

(11) Compárense los versos famosos de Machado: *¿Conciencia de visionario / que mira en el hondo acuario / peces vivos, / fugitivos, / que no se pueden pescar, / o esa maldita faena / de ir arrojando a la arena, / muertos, los peces del mar?* Antonio Machado: *Poesías completas* (Austral, Madrid, 1973, p. 159).

DE LA SOMBRA A LA TRANSPARENCIA: LAS ALTERNANCIAS SEMANTICAS DE «SOMBRAS DEL PARAISO»

Se querían en un lecho navío
mitad noche, mitad luz.

(*PC*, p. 405) (1)

Es la escritura de *Sombra del paraíso* escenario, impulso, desviación (2). Descubre el nacer de la primera aurora («Criaturas en la aurora»), el cristalino fluir de un río («El río») o el sigiloso deslizarse de una fría serpiente («Como serpiente») (3). Explora nuevas geografías, espacios nuevos, si bien limitados y lingüísticos: concretos. Las líneas paralelas, superpuestas y fijas en la cuartilla, van describiendo (y descubriendo), desde la sombra de la percepción y de la palabra (del significante) las zonas y límites de este paraíso verbal. Mas dicha escritura se revierte progresivamente en un parabólico sueño de la imaginación; en un ciego afán de reprimir una presencia o de transformarla en sutiles percepciones, ideales y arcádicas: en cósmica transparencia (4). Y como el náufrago peregrino de las *Soledades* gongorinas («entre espinas crepúsculos pisando») o las ninfas de la III égloga de Garcilaso, que van tejiendo un estambre de míticas representaciones, y superponen un mundo idílico y trágico (ejemplar de todos modos) sobre otro más vulgar, el Aleixandre de *Sombra del paraíso* es a modo del nuevo viajero gongorino: el tejedor garcilasista de un estambre (la mítica Penélope) que,

(1) Citamos, de no indicar lo contrario, siguiendo la edición de *Poesías Completas* de Vicente Aleixandre, con prólogo de Carlos Bousoño, Madrid, Ed. Aguilar, 1960. Abreviamos con *PC*.

(2) Pese a la abundante crítica sobre este libro, asombra la escasez de trabajos que se le han dedicado a Aleixandre. Si ojeamos uno de los barómetros de gustos literarios y críticos, la bibliografía anual de la *PMLA*, notamos que entre 1970 y 1975 sólo se dedican 17 ensayos a Aleixandre. Y si tenemos en cuenta el número extraordinario que en 1974 le dedica la ya extinta *Revista de Letras* de la Universidad de Puerto Rico, en Mayagüez, el total asciende a 37 ensayos. En el mismo período, es decir, entre 1970 y 1975, se le dedicaron a Lorca 179 ensayos, 202 a Unamuno y 114 a Valle-Inclán.

(3) Citamos siguiendo la edición de Leopoldo de Luis, Madrid, Ed. Castalia, 1976. Abreviamos esta edición con la sigla *SP*.

(4) Guillermo Sucre: *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana* (Caracas, Ed. Monte Avila, 1975), p. 14.

desde una realidad en sombra (su propia realidad biográfica), crea la metáfora de una ausencia: la correlativa «sombra» de un «paraíso» ejemplar y mítico (5). En esta coyuntura de tramazón verbal (el acto mítico del urdir y del imaginar) y de subjetividad (el impulso que causa y mueve a esta escritura) se determina también la intencionalidad poética de este libro. Y habría que acudir a la vez a la psicocrítica (Aleixandre se leyó de joven a Freud) (6) para elucidar su génesis y descomponer sus procesos textuales. Pues conforma su *poiesis* una experiencia biográfica sublimada (recuerdo más evocación) en la lejanía de la infancia.

Pero es la escritura, como en Góngora, como en los puntos simétricos del dibujo garcilasista, la que en nuevas rupturas gramaticales y lingüísticas (el hipérbaton, la aliteración, la superposión verbal, la anáfora; o los rasgos fonológicos, los ritmos trocaicos y anapésticos; o el verso blanco alejandrino, paralelístico y enunciativo) va trazando las paradójicas dualidades de este sorprendente mundo metafórico. En este sentido, *Sombra del paraíso* (paradójica analogía de otro ausente), publicado en 1944, es un libro afortunado. Con razón ha sido considerado por la crítica como una de las cimas de la poesía española contemporánea (7).

Ya su misma enunciación, un vocablo en singular seguido de un genitivo de procedencia, establece dos topografías: una, *in praesentia,* explícita (la «sombra» del «paraíso»); otra, *in absentia,* elíptica, irónica. A «sombra» se opone «luz» (cosmología ideal, transparencia); al lugar ameno y arcádico, paradisíaco, el desagradable mundo de los hombres, hacia el que evoluciona e incide insistentemente este texto. Obvio esto en la última sección del libro. Se anticipa aquí el tema del vivir humano: muerte del padre, soledad, fugacidad de la vida, tragedia del destino humano, continuo fluir del tiempo. El discurso poético, en una rotación de ciento ochenta grados, se torna en oración y lamento: *Lejos estás, padre mío, allá en tu reino de las sombras. / Mira a tu hijo, oscuro en esta tiniebla huérfana, / lejos de la benévola luz de tus ojos continuos* («Padre mío», pp. 167-170). O los versos que evocan la metáfora manriqueana del vivir como continuo río: *que nace de la nieve instantánea y va a morir al mar, / al mar*

---

(5) John Freccero: «Medusa: The Letter and the Spirit», *Yearbook of Italian Studies,* I (1973), 1-18.

(6) Véanse al respecto a Jacques Lacan: «The Empty World and the Full World, *The Language of the Self,* transl. by Anthony Wilden, New York, 1975, pp. 9-27. Sobre las varias modalidades críticas que siguen a Freud, véase la monografía de Anne Clancier: *Psychanalyse et critique littéraire* (Tolouse, 1973), recientemente traducido al español (Madrid, Ed. Cátedra, 1976).

(7) Dámaso Alonso: *Poetas españoles contemporáneos* (Madrid, Gredos, 1969), p. 289; *Obras Completas,* IV (Madrid, Gredos, 1975), p. 788.

perpetuo, padre de la vida, muerte sola, / que esta espumeante voz sin figura cierta espera («Hijos de los campos», pp. 177-178). Importa destacar en la cita anterior, si bien de paso, la imagen de «sombra» referida al reino que habita el padre, en contraste con la de la «luz» que emana de sus ojos. Por el contrario, el hijo que evoca esta presencia es habitante «oscuro de esta tiniebla». Observemos la redundancia, hasta cierto punto hiperbólica, de lo «oscuro» en la «tiniebla», y el desplazamiento imaginístico de «sombra» asociada al paraíso que habita el padre, ya muerto; de «tinieblas», al que habita el hijo.

Por otra parte, *Sombra del paraíso* documenta a la vez, sobre todo en sus primeras secciones (I, III, IV, V) un mundo figurado, cimentado en continuas series de imágenes que connotan transparencia. Y entre estos dos espacios lingüísticos, en conjunción dialéctica, en simétrica reciprocidad emotiva (luz, transparencia, claridad; sombra, opacidad, tinieblas) y psíquica (exaltación, estados depresivos), se delimitan también sus ejes semánticos. Por un lado, el texto enunciado, el escrito; por otro, el elíptico, y que es sugerido en variedad de imágenes opacas. Que surge, como hemos visto, en la parte final, en los poemas «Padre mío», «Al hombre», «Hijos de los campos», «Destino de la carne», etc. Están en juego dos polos emotivos en tensión: de la evasión a la presencia, y viceversa; o de la transparencia a su correlativa sombra (8). La conciencia de una presencia que, reducida a la circunstancia particular, formula impulsivamente la hipérbole de una realidad abstraída y genérica: metafórica. En su concepción actúan las voces del pasado (infancia), la presente realidad (continuas enfermedades, una guerra civil, otra mundial), las lecturas de los poetas románticos (ingleses y alemanes), la propia tradición

(8) Samuel T. Coleridge: *Biographia Literaria,* XVII, ed. de John Shawcross, Oxford, 1907, afirmaba siguiendo a Aristóteles que la poesía debiera ser ideal, evitando y excluyendo lo accidental (p. 318). Al principio de su famosa *Biographia,* y arguyendo con William Wordsworth, define los elementos de lo que él consideraba ser la poesía de la naturaleza: Presentar al lector, indica Coleridge, con variados colores imaginativos (de hecho usa la imagen de la «transparencia» y de la «sombra») lo verdadero de la naturaleza. Pero otorga a la imaginación el poder de subordinar el arte a la naturaleza; la forma a la materia. Véanse René Welleck: *A History of Modern Criticism: 1750-1950. The Romantic Age* (New Haven, Yale University Press, 1955), pp. 151-187; del mismo, «Coleridge's Philosophy and Criticism», en *The English Romantic Poets: A Review of Research,* ed. de S. Thomas M. Raysor (New York, 1950), pp. 95-117; Meyer Abrams: *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition* (New York, Oxford University Press, 1953), pp. 14-124; Gian N. G. Orsini: *Coleridge and German Idealism; A Study in the History of Philosophy with Unpublished Materials from Coleridge's Manuscripts* (Carbondale, Southern Illinois University Press, 1969), pp. 3-56; Graham Hough: *An Essay on Criticism* (London, Gerald Duckworth, 1966), pp. 157-162; Murray Krieger: *A Window to Criticism* (Princeton, Princeton University Press, 1964), pp. 3-16. Coincide en parte la poética de Coleridge con la formulada por Aleixandre (si bien salvando tiempos y espacios) en la antología de Gerardo Diego *(Poesía española contemporánea,* Madrid, 1934; cito por la edición de 1962, p. 470), donde define la poesía como «clarividente fusión del hombre con lo creado»; como ansiada «aspiración a la unidad».

poética, y la conciencia de habitar un mundo marginado al que se contrapone, paradójicamente, la metáfora de otro ausente. Dichas fuerzas, emotivas, conscientes o subconscientes, impulsan, en un afán de significar y superponer una presencia ideal sobre otra fáctica, el trazado de esta escritura. El epígono semántico, recurrente y metonímico, es el vocablo «sombra»; es decir, negatividad, ausencia de luz, reclusión.

Pero no sólo dos percepciones opuestas y en zigzag. También dos topografías, dos espacios y dos voces que los enuncian. Al aquí presente (lugar donde se escribe) se contrasta el allá ideal (lugar textual); al señero mundo arcádico, su inversión utópica en fuga de un presente represivo. La mirada pesimista ansía la ilusoria búsqueda del otro yo perdido en el abismo del tiempo y de lo circunstancial. En este sentido, *Sombra del paraíso* sería, es (adelantamos nuestra primera definición), un canto metafórico a la primera aurora del cosmos, pero formulado por una voz emotivamente comprometida con el sujeto que la anuncia. O, mejor, y en palabras del mismo Aleixandre, «un canto a la luz desde la conciencia de la oscuridad» (9); a la evasión, pero desde el exilio interior (10).

Y al igual que el destierro viajero de las *Soledades* gongorinas recorre un camino físico (visual) y lo rehace en el texto (un triunfo de la percepción y de la imaginación: metafísica espacial) (11), *Sombra del paraíso* edifica, si bien desde la subjetividad, una geografía arcádica, poblada de míticas figuras, simbólicas y emblemáticas. Fijémonos tan sólo en varios de sus enunciados: «Al cielo», «Bajo la luz primera», «Ciudad del paraíso», «Criaturas en la aurora». O el ciclo dedicado a los cuatro elementos («El aire», «El fuego», «El mar», «La isla»); o los ciclos que presencian la rotación cósmica: el nacimiento («Nacimiento del amor»), su plenitud («Plenitud del amor»), su última fase («Ultimo amor»), su final evanescencia («Muerte en el paraíso»). Las series de imágenes telúricas y vegetales, orgánicas, concretan más tales referencias. Pero es la palabra como fórmula iconográfica de creación-recreación *(¡Palabra sola y pura / por siempre —Amor— en el espacio bello!, p. 152)* la que, en vectores paralelos y superpuestos (se impone la horizontalidad y el plano visual), va trazando sinuosamente el nuevo paraíso, visto en su percepción

---

(9) En *Notas sobre «Sombra del paraíso» para estudiantes ingleses (Obras Completas*, Madrid, Ed. Aguilar, 1966, p. 1478), Aleixandre define el libro en cuestión como «un canto al mundo desde el hombre presente»; «como un ansia de verdad y plenitud desde el estremecimiento doloroso del hombre de hoy» (citado por Leopoldo de Luis en «Introducción» a la edición de *Sombras del paraíso*, p. 27).

(10) Leopoldo de Luis: «Introducción» a *Sombra del paraíso*, p. 39; véase también p. 51.

(11) José Lezama Lima: *Esferaimagen. Sierpe de Don Luis de Góngora. Las imágenes posibles* (Barcelona, Seix Barral, 1970), p. 27.

física: ríos, árboles, sombras, pájaros, luces o nuevas ciudades («Ciudad del paraíso»), que despiertan en un inusitado algazaro cósmico. Pero no olvidemos su escritura. Y aquí la palabra se transmuta en el renacentista concepto de *naturans: Oye este libro que a tus manos envío / con ademán de selva,* se declara en el poema que abre la primera página, titulado «El poeta» (pp. 83-85). A él se le dedica todo el texto:

Para ti, que conoces cómo la piedra canta,
y cuya delicada pupila sabe ya del peso de una
montaña sobre un ojo dulce,
y cómo el resonante clamor de los bosques se
aduerme suave un día en nuestras venas;
Para ti, poeta, que sentiste en tu aliento
la embestida brutal de las aves celestes,
y en cuyas palabras tan pronto vuelan las poderosas
alas de las águilas
como se ve brillar el lomo de los calientes peces
sin sonido: ...

La concepción del laborar poético adquiere un valor orgánico, sensorial, intuitivo. Infiere una trascendente unidad con el cosmos y una alternante integración antropomórfica, muy de acuerdo con el añejo axioma: «Semper oportet redire principium.» En su «aliento» siente el poeta el clamor de los bosques y en su palabras el poderoso vuelo de las «águilas». Percibe el secreto de lo inanimado («conoces cómo la piedra canta»); es vehículo y duplicación emotiva. La juventud de su corazón no es playa, no es rayo; es luz: «Luz que en el mundo no es ceniza última», o «luz que nunca se abate como polvo en los labios». Ser poeta implica, pues, una ansiedad de percibir, aprehender y de significar (la voluntad de significar o *Bedeutung* de que nos habla Nietzsche) en un contorno cósmico. Poética ésta ya defendida por Percy B. Shelley en *Defense of Poetry* (1840) (12) y presente en otros románticos europeos (Friedrich Schlegel y Schelling, entre otros) (13), quienes redescubrieron y cuidadosamente exploraron la gran autoridad del mito cósmico (14).

---

(12) Define Shelley al poeta como un «nightingale, who sits in darnkness and sings to cheer its own solitude with sweet sounds», concluyendo: «Poets are the unacknowledge legislators of the world». Véase *Shelley's Literary and Philosophical Criticism,* ed. de John Schawcross, Oxford University Press, 1909 (pat. I); Harold Bloom: *Shelley's Mythmaking* (New Haven, Yale University Press, 1959). Véase, como introducción general, a Bennet Weaver, «Shelley» en *The English Romantic Poets, op. cit.,* pp. 156-190.

(13) Leopoldo de Luis apunta en su detallada introducción a *Sombras del paraíso* a las posibles influencias de los poetas ingleses en la poesía de Aleixandre, aunque sin especificar dónde, ni cómo.

(14) Si el mito es, de acuerdo con Northrop Frye, la visualización imaginativa de la posibilidad (ideal) de un mundo real, sin clases, urbano, oculto detrás de aquel en el que vivimos,

Pero si bien podemos rastrear la presencia de una concepción romántica en esta mitificación de la voz poética, concurren también en dicha formulación la armonía cósmica de los pitagóricos (la palabra —*logos*— es orden y armonía), y la música de los planetas distantes de la oda «A Salinas», de fray Luis de León. Pues si bien la vida es límite (*EL*, pp. 104-105) (15), se trasciende ésta oyendo una «mejor música»: «la de los planetas distantes» (16). La armonía de las cosas («cada cosa debe estar en su sitio») de Jorge Guillén, aprehendida inteligentemente en sus formas físicas, en su reposo de masa, es salto cósmico en Aleixandre: *Allá por las serenas / luces de más allá, más todavía, / por donde los navíos como rostros / dulcemente contraídos no llevan su pasaje / ...* (*EL*, pp. 109-111). Y es su palabra, perceptiva, sensual, el puente que integra el mundo físico percibido en sus formas como conciencia y emoción. En el proceso, la palabra adquiere un poder genésico y demiúrgico, asociado con el don germinativo que le otorgaba Heráclito. Tal fuerza, enunciativa, ritual, se sitúa en el primer «Fiat» bíblico, donde el mero enunciar implicó creación y orden, principio y existencia. Desde Hesíodo y San Agustín hasta el mismo *Popol-Vuh* (la biblia sacra de los mayas), la palabra anunció el nacer de la primera luz o del primer mito. En la Edad Media, el libro llegó a proliferar como metáfora de la mente, del corazón y hasta de la misma vida: la experiencia humana: En las antiguas teogonías adquirió un carácter sacro y reverencial. Era practicada por los sacerdotes y fijaba en lápidas los himnos dedicados a la divinidad. El libro se asociaba a lo santo y su escritura era oficio de unos cuantos elegidos. Los escribas se constituyeron en los nuevos sacerdotes de la palabra. Así, el antiguo Egipto patrocinó un dios para los escribas, y los griegos depositaron la mecánica de la escritura bajo el dios Hermes. Para los babilonios, las estrellas eran

---

obviamente el trazado de *Sombra del paraíso* es mítico. Véase Northrop Frye: *Anatomy of Criticism* (Princeton, Princeton University Press, 1957), pp. 115, 349; *The Educated Imagination* (Bloomington, 1964). En *Fables of Identity: Studies in Poetic Imagination* (New York, 1963) postula Frye que el mito central del arte debiera ser la visión del fin del esfuerzo físico, del inocente mundo de los deseos satisfechos (p. 18), y en *Anatomy of Criticism* define la naturaleza mítica como una creación mental del hombre infinito que coloca sus ciudades más allá del «camino de Santiago» (p. 119). Véase también William K. Wimsatt: *Day of the Leopards. Essays in Defense of Poems* (New Haven, Yale University Press, 1976), pp. 75-76.

(15) Véase el poema «Con todo respeto» de *Espadas como labios*. Citamos este libro, al igual que *La destrucción o el amor*, siguiendo la edición de José Luis Cano, Madrid, Castalia, 1972. Abreviamos con las siglas *EL* y *DA*, respectivamente.

(16) Dicha concepción, al igual que el concepto de armonía cósmica entre entes (o elementos) contrarios (el *anima tota in toto* de Giordano Bruno) caracteriza al pitagorismo helénico, colindante en muchos aspectos con el orfismo. Véase Félix M. Cleve: *The Giants of Pre-Sophistic Greek Philosophy*, I (The Hague, 1965); Michael Paul Henri: *La cosmologie de Giordano Bruno* (París, 1962), pp. 113-132; Pedro Salinas: *Reality and the Poet in Spanish Poetry* (Baltimore, The John Hopkins Press, 1966), pp. 95-128.

la escritura de los cielos (17). Porque es la escritura la que sobre un espacio blanco y atemporal (la página o la lápida) traza y ordena otros espacios miméticos y referenciales. Sin embargo, para Aleixandre, la escritura es percepción; más bien imaginar, existir, a la vez en un paraíso e ir habitándolo históricamente: desde su nacimiento a su muerte. Por cuya razón la palabra se transforma en comunión y vivencia, en goce sensual, en roce físico. Pues como sonido que transporta dualidades semánticas, falla al tratar de reproducir la naturaleza presentada como conciencia o plenitud (18). En este sentido, alude el poema «Mensaje», donde se clama por la integración del cuerpo en el cosmos:

¡Ah! Amigos, arrojad lejos, sin mirar, los
artefactos tristes,
tristes ropas, palabras, palos ciegos, metales,
y desnudos de majestad y pureza frente al grito del
mundo
lanzad el cuerpo al abismo de la mar, de la luz,
de la dicha inviolada,
mientras el universo, ascua pura y final, se
consume (p. 147).

Es, pues, la palabra en *Sombra del paraíso* límite y, asociativamente, prisión, sombra, máscara. Por eso es preferible mirar «a la luz cara a cara»; sentir «el beso postrero del poniente», postulando Aleixandre así una fenomenología trascendente de la percepción (19). Mas recordemos cómo en un tiempo la palabra encarnó al objeto nombrado. Los símbolos y las metáforas no fueron simples invenciones de los poetas. Representaron la analogía divina con la naturaleza. Los símbolos verbales revelaban una íntima comunión con la realidad nombrada. La dislocación entre signo y asignación la asume Aleixandre, pues, al desconfiar del valor mimético de la palabra, convoca en el verso un sistema coherente de percepciones. Transforma así al signo en un vivo anhelo de reprimir la sombra que lo envuelve (materialidad fónica) y de reflejar un «paraíso» a través de una sombra percibida, en su ceguera, como transparencia; como vibración y *ánima.* En dicha dualidad está también latente la amplitud lingüística y metafórica de *Sombra del paraíso,* y muy de acuerdo con

---

(17) Franz Dornseiff: *Das Alphabet in Mystik und Magie,* I (1925), y Ernst Robert Curtius: «The Book of Symbol», en *European Literature and the Latin Middle Ages* (New York, 1963), pp. 304 y ss.

(18) Joseph Hillis Miller: *The Disappearance of God* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1963), p. 3.

(19) Véase E. Husserl: *Phenomenology of Perception,* transl. Colin Smith (New York, 1962), y *Phenomenology and Sciences of Man,* transl. por John Wild en *The Primacy of Perception* (Evanston, Northwestern University Press, 1964).

el axioma pessoano «O poeta e um fingidor». Sin embargo, su trazado (más bien, su mecánica) y su fijación, irónicamente percibida desde una sombra personal y en lucha con ésta, revelan el valor supremo de la voz que enuncia. Justifica el famoso dicho de Tasso: «Sólo Dios y los poetas merecen el nombre de creadores» («Non merita nome di creatore, sé non Iddio ed il Poeta»). En tensión, pues, la parábola de la materia frente al espíritu que la vivifica. Y de ahí el valor ético de que nos habla Bousoño al referirse a esta fase de la poesía de Aleixandre. A la misma tensión de tales opuestos, ya se refería el mismo Aleixandre en el «Prólogo» a su libro posterior, *Pasión de la tierra,* publicado dos años después de *Sombra del paraíso:* «Allí está, pues, como en un plasma (aparte del valor sustantivo que el libro pueda tener) toda mi poesía implícita. Esta es un camino hacia la luz, un largo esfuerzo hacia ella» (20). Aleixandre define, pues, su poética como un «largo esfuerzo hacia la luz», pero a través, como él mismo explica, de «una palabra pasional y telúrica» (21). O en fijada expresión de T. S. Eliot, como «ciego escape» (físico y psicológico) de la propia personalidad (22), en este caso, físicamente enclaustrada. En esta ascensión hacia la transparencia concurren a la vez, no sólo, y como ya ha señalado Vivanco (23), la tradición de un sistema poético (la vuelta a Góngora, influencias surrealistas, etc.); también la experiencia personal y la escritura de un texto que reprime la realidad histórica, esquivándola elípticamente al superponer sobre ésta otra subreal, onírica. En *Espadas como labios,* por ejemplo, la figuración de la muerte y del amor se asumían en un círculo de total integración cósmica. El libre juego de asociaciones (negaciones, afirmaciones, anáforas, aliteraciones) iban marcando, metafóricamente, los variados gestos del amante en su ansiada entrega ritual. Gestos que ya eran lenguaje y afirmación. Las polaridades se escinden y se integran en *La destrucción o el amor.* Aquí el signo es goce; es carne y piedra. En ella se funde la voz que canta, el que canta y su implícita alusión: la unidad en el amor. Pero *Sombra del paraíso* instaura la lejanía como múltiple sombra a través de la palabra que enuncia y del objeto al que corresponde la misma enunciación.

El proceso es, pues, purificativo, ascético. Desde una palabra sensual se llega a una palabra comprometida y solidaria con el vivir

(20) Luis Felipe Vivanco: «El espesor del mundo en la poesía de V. A.», *Introducción a la poesía española contemporánea* (Madrid, 1957), p. 342.

(21) *Ibid.,* p. 348.

(22) T. S. Eliot: «Tradition and the Individual Talent», *Selected Essays* (New York, 1960).

(23) Vivanco: *Introducción a la poesía española contemporánea,* p. 381.

humano: al hombre en el tiempo y por el tiempo de *Un vasto dominio* (1962); al total desarraigo verbal (la ironía y la aceptación son los postulados finales) en los *Poemas de la consumación* (1968) (24). Se historia así una trayectoria que va de signo a significación en su doble plano referencial o sintagmático y representativo o metafórico. Y tales vectores (no olvidemos que en la horizontalidad se recorren espacios acontinuos) determinarían, en término de los formalistas rusos, la «literaturidad» de *Sombra del paraíso.* Al primer elemento han apuntado con gran esmero Carlos Bousoño y Leopoldo de Luis, documentando, incluso con tablas de recurrencias y porcentajes (25), la desviación lingüística y la frecuencia de una recurrencia (modelo de la crítica estilística) (26), pero posponiendo el plazo más relevante: el tropológico. En la conjunción de metáfora y metonimia se establece la esencia del discurso poético de *Sombra del paraíso,* presentes sorprendentemente dichas figuras en la misma enunciación. «Sombra»: negatividad, espacio continuo, presencia. «Paraíso»: totalidad evocada, transparencia, mito.

Obviamente *Sombra del paraíso* es una enunciación metafórica que se ha interpretado de modos diferentes. Como la fugaz de un mundo inaprensible e irreal visto tan sólo en su proyección como sombra; como la figuración ideal de otra realidad idealmente percibida, y como el sueño de una infancia irónicamente nunca recobrada. Pero la misma serie de los sesenta y dos poemas que constituyen este «paraíso», distribuidos en seis partes, implican una relación metonímica en cuanto que, poema a poema (también espacio a espacio) van enunciando partes (fracciones) que pasan a constituir un todo cosmológico y mítico; un «paraíso». La metáfora, por otra parte, marca una polaridad entre sujeto que enuncia y objeto referido; entre lo enunciado y la misma enunciación. Diferencia presencia de ausencia; el adentro, imaginativo, emocional, del afuera: realidad como circunstancia o historia. Pero implica, sin embargo, una relación analógica en la similitud de la correspondencia.

---

(24) José Olivio Jiménez: *Diez años de poesía española, 1960-1970* (Madrid, 1972), p. 333.

(25) Documenta, por ejemplo, Leopoldo de Luis («Introducción», pp. 47-49) cómo los adjetivos de la «zona paradisíaca» son 14, frente a 158 que describen la «zona de destierro», y cómo los adjetivos «oscuro» y «triste» se emplean unas veinte veces, y «apagado» y «nocturno» se emplean entre 10 y 20 veces. Véase también su artículo «Aleixandre y su ciclo paraíso-sombra», *Insula,* 28 (diciembre 1973), 1, 10-11.

(26) Michael Riffaterre: *Essais de Stylistique estructurale* (París, 1971) define el contexto estilístico como «un pattern rompu par un élément imprévisible», y las convergencias estilísticas como «conscious concentrated accumulation of unpredictable construction deliberately intended to attract attention and representing extreme awareness in the use of language». Véase «Criteria for Style Analysis», *Word,* 15 (1959), 154-174; «Stylistic context», *Word,* 16 (1960), 207-218; R. Levin: «Deviation —Statistical and Determinate— in Poetic Language», *Lingua,* 12 (1963), 276-290.

La metonimia es, por el contrario, el camino hacia la totalidad vista en sus variadas combinaciones. La van definiendo los puntos geográficos y textuales de este paraíso. Puntos que son también los títulos de cada poema, sus perspectivas y posiciones. En este sentido el discurso es lineal, plano, contiguo: progresivo. Y en este eje perpendicular de selección (metáfora) y de actuales combinaciones lineales (en el espacio de la escritura) radican los dos niveles que conforman la poética de *Sombra del paraíso.* La sombra, como pueden ser la «luz», la «oscuridad», la «transparencia», las «tinieblas» es metonímica. El paraíso con el que se relaciona el todo textual, metafórico. Aquélla es real, aprehensible: es presencia; éste ideal, inalcanzable, utópico. El valor de estas figuras retóricas en el quehacer de la poesía ha sido sabiamente ilustrado por Roman Jakobson (27). La metonimia implica el deslizamiento del discurso: una continua abertura sintagmática que va del nacimiento del paraíso a su plenitud y a su decadencia. Mas en el enunciado inicial, y en cada enunciado en particular, la disposición independiente del total se establece a base de enunciaciones metafóricas que apuntan a las varias equivalencias semánticas, conscientemente seleccionadas. «Así, pues», y en palabras de Le Guern, «el mecanismo de la metáfora se opone netamente al de la metonimia, debido a que opera sobre la sustancia misma del lenguaje y en vez de incidir únicamente sobre la relación entre el lenguaje y la realidad expresada» (28). Esta realidad es, como ya hemos indicado, sombra; paradójicamente presencia, continuación. Lo único percibido. El poeta, explica Aleixandre, «descubre», «enlaza» (29): unifica y crea un nuevo orden cósmico en tensión: amor / dolor; noche / día; cielo / mar; ilusión / desengaño; sombra / transparencia:

Sí poeta: el amor y el dolor son tu reino.
Carne mortal la tuya, que, arrebatada por el espíritu,
arde en la noche o se eleva en el mediodía poderoso,
inmensa lengua profética que lamiendo los cielos
ilumina palabras que dan muerte a los hombres.

(*SP,* p. 84.)

---

(27) Roman Jakobson: «Closing Statements: Linguistics and Poetics», ensayo incluido en *Style in Language,* ed. de Thomas A. Sebeok (New York, 1960), pp. 350-377; *ibid.:* «Poetry of Grammar and Grammar of Poetry», *Lingua,* 21 (1968), 597-609. Véase también sobre ambos tropos a Max Black: *Models and Metaphor* (Ithaca, Cornell University Press, 1962); Gerard Genette: *Figures,* I (París, 1966); Henry Albert: *Métonymie et Métaphore* (París, 1971); Paul Ricoeur: *La métaphore vive* (París, 1975), pp. 76-86; M. B. Hester: *The Meaning of Poetic Metaphor* (La Haya, Mouton, 1967).

(28) Michael La Guern: *La metáfora y la metonimia,* p. 19. También véase a T. Pauel: «Notes pour une description Structurale de la metaphore poetique», *Cahiers de linguistique theorique et applique,* I (1962), 207-222.

(29) *Nuevos encuentros,* incluidos en *Obras Completas* (Madrid, Aguilar, 1966), p. 1350.

En el poema «Plenitud del amor» *(ibíd.,* pp. 139-142) se asume la voz poética como plenitud de la conciencia cósmica: «Yo reflejo las nubes, los pájaros, las futuras estrellas» (p. 142). Lo ausente se torna en presencia imaginada, y viceversa: la presencia en una marginada ausencia: las «vagas preocupaciones del ayer»; *lejos ya la agonía, la soledad gimiente, / las torpes aves bajas que gravemente rozaron mi / frente en los oscuros días del dolor. Lejos también los mares ocultos que enviaban sus aguas, / pesadas, gruesas, lentas, bajo la extinguida zona / de la luz* (p. 141). Pero esta «plenitud» surge còmo presagio de una posible carencia. Es decir: *Cuando creí que la esperanza, la ilusión, la vida, / derivaba hacia oriente / en triste y vana busca del placer. Allá donde las palabras amantes se deshacían como el / aliento del amor sin destino...*

Pasada la incertidumbre, vencido el presagio, se rehace la armonía cósmica y espacial. La presencia de la mítica Dafne («Un árbol joven») adquiere una nueva concepción: no como altanera y esquiva sino hinchada como «la pleamar remota», sinécdoque de su atractivo cuerpo o de la amante plenamente lograda. Al mito en toda su concreta referencia intertextual alude el oxímoron: «¡Qué dura frente dulce!»; «qué piedra hermosa viva», y la pálida frialdad que le asocia la tersura y linealidad de este cuerpo «entre los brazos vivos de tu amante furioso» (p. 141). La dislocación mítica (Dafne, árbol, rama, piedra, tierra) surge de una asociación metafórica: la presencia de la amada como «ensueño» creado. Sin embargo, el sistema de combinación es metonímico. Pues el proceso del hallazgo, a la par con la contemplación y goce de la amada, se van describiendo en contiguas selecciones particulares. Su frente es piedra «encendida en besos»; su pecho ha sido invadido por una «risa de lluvia»; esconde su vientre un «leve musgo de sombra rumorosa de peces». La asociación fraccional llega a formar la «maravilla lúcida de tu cuerpo», si bien trascendida en una metafórica sinécdoque dentro del referido espacio textual. Se describe a su vez el alegórico nacimiento de la luz que invade a la sombra; el de la primavera que llena con «hojas verdes» al árbol otoñal («que depone su luto amoroso»); el de la plenitud de la tarde que culmina después de un amoroso gozo con el día. Y finalmente entregada a la sombra de la noche. Porque el latir del amante (corolario poético) va al unísono con los ciclos cósmicos que lo circunscriben.

Pero si contrastamos los varios segmentos y los medios comparados, la misma concepción romántica del poeta como supremo hacedor y ordenador de un nuevo mundo (casi en el mismo sentido que

el descrito por Borges en su cuento de «El hacedor»), la hipérbole conforma la visión desproporcionada y el desajuste con la realidad de la que se trasciende. En cuanto que la hipérbole implica un aislamiento figurativo y sublime: la presencia de una voz que, majestuosamente, enfática, describe ideales espacios sin historia. Que ansía, percibe y ordena lo múltiple, integrándose a la vez en una circularidad cósmica y telúrica. Tal figura explica a la vez la gramática de estas enunciaciones: el verso blanco alejandrino, los poemas largos (a veces excesivamente largos), la exuberancia y densidad abismática de un mundo entresoñado, nostálgico. Esta voz, recluida, en «sombra», convoca en el texto una metáfora de la «evasión» en la que concurre un mundo de multiplicadas formas: amor, luz, juventud, placer, sensualidad. Ahora bien, si tenemos en cuenta que sale este libro en 1944, el mismo año que se publica *Hombres de ira*, de Dámaso Alonso, un libro lleno de congoja y abatimiento se realza más lo hiperbólico de su concepción. Pero no sólo en la sincronía del momento en que se fragua (historia, sociología, política, etc.); también como agresiva ruptura de un sistema poético que lo presencia (30) (piénsese, por ejemplo, en *Poeta en Nueva York*, de García Lorca) y como una delirante fuga de una realidad que lo niega: la verdadera sombra que convoca su escritura (31).

ANTONIO CARREÑO

Deparment of Spanish
University of Illinois
URBANA (Illinois) 61801

---

(30) Gustav Sievenmann: *Los estilos poéticos en España desde 1900* (Madrid, Gredos, 1973), pp. 360-375.

(31) A «escape», «fuga» y «choque» alude el mismo Aleixandre en la antología de la *Poesía española contemporánea* de Gerardo Diego (*ed. cit.*, p. 470). Escape, explica Aleixandre, «a unos estrechos moldes previos» («los signos insuficientes»), fuga o choque entre la «apasionante luz del poema» (sería la metafórica transparencia) y su «patética actividad cotidiana» (sombra).

ESTRUCTURA / SIMBOLOS / TEMAS EN «DIALOGOS DEL CONOCIMIENTO»

Diálogos del conocimiento (1), el último libro de poemas de Vicente Aleixandre puede considerarse como un auténtico compendio y culminación de su concepción poética acerca del hombre y el mundo, una especie de legado de conocimiento poético y de saber sobre la vida, donde se resumen los temas fundamentales que cimentan su poesía.

Con respecto a su obra anterior, parece unificar las dos épocas temáticas que Bousoño señaló —con *Historia del corazón* como línea divisoria—. En efecto, pervive tanto la temática panteísta (2) como la referencia al hombre, las edades, etc., desde la peculiar perspectiva del poeta, que se mantiene constante (3).

Como tema general del libro, la *sabiduría* acerca del universo —y del hombre, como parte integrante— posee un tono de reflexiones últimas acerca de la existencia. Libro de tono sagrado y grave, de intenso espiritualismo. A un metafísico panteísmo se superpone una profunda reflexión acerca de todo lo que es, incluido el hombre y su decurso temporal, su situación en el universo.

Obra dramática —rasgo acentuado por la disposición dialogada—, solemne. Toca temas hondos, últimos, graves: la obsesión de los

(1) V. Aleixandre: *Diálogos del conocimiento.* Plaza y Janés, Barcelona, 1974 (aquí cito por la cuarta edición, 1977).

(2) Para evitar reiteraciones, remito aquí al lector a mi artículo: «El panteísmo poético de V. Aleixandre». *Insula,* enero 1978.

(3) A *Diálogos del conocimiento* son perfectamente aplicables casi todas las consideraciones críticas del magistral estudio de Carlos Bousoño. *La poesía de V. A.,* Gredos, Madrid, 1968, 2.ª ed.; tanto respecto a la cosmovisión (seres elementales, visión pesimista de la humanidad, unidad panteísta del mundo —todo uno y lo mismo, amor como destrucción, muerte como vida, espiritualización de la materia—; en segunda época: el hombre, subtema de las edades, subtema del amor, esperanza y religión) como respecto a símbolos e imágenes. También, sus consideraciones acerca de la sintaxis (dinamismo expresivo —dilación, aceleración—, «o» identificativo, negación imaginativa, verbo —final de oración, elisión, etc.—, hipérbaton, anáfora, etc.

Desde este punto de vista, lo que quizá aporte *Diálogos del conocimiento* —entre otras cosas que aquí estudiaré— es un mayor laconismo, densidad sentenciosa. Y que funde las dos etapas de su evolución temática en un compendio unitario que las engloba.

personajes por la soledad —tema nunca acentuado en esta forma, en la poesía de Aleixandre—, la existencia desnuda cuestionando todo, fe y desesperanza, amor, vida, destrucción, paso del tiempo... Temas todos que constituyen un conocimiento supremo, la última sabiduría.

La poesía se convierte así en una especie de religión sagrada, pagana y antigua. La palabra se hace espectáculo del mundo. El lenguaje se ajusta —imita la exacta densidad de la materia—, y trata de conferir al verso calidad de oráculo, de aforismo de sabiduría sagrada.

Diálogos del conocimiento parece escrito en forma de sentencias. Laconismo, densidad del lenguaje que se retrotrae, se carga de significados, de posibilidades de sugerencias. Sentencias cortadas, breves, prietas. Saber críptico. En las paredes del vocablo pujan los contenidos. Densidad que hace a la palabra abstracta, le confiere extensión de universal, en reticente sugerencia.

El conocimiento que el poeta quiere entregar, acerca de la existencia humana, y acerca del entorno en que se sumerge, se expresa en símbolos que son producto de una reflexión —larga reflexión poética, a través de tantos versos escritos desde *Ambito*—. Pero su significado no se ofrece nítido y rotundo al lector, sino que están abiertos a una ambigüedad interpretativa (4).

Los símbolos y metáforas ya no buscan, como en anteriores obras, una exhibición colorista, de bello irracionalismo, el poético diluvio de sensaciones sobre la página. Por el contrario, ahora se trata de una operación de ajuste del verso, de densificar el contenido, apurar hasta el límite la brevedad y la intensidad de expresión.

Por este motivo también la gama simbólica de las redes significativas es más limitada. No hay la derramada variedad metafórica que caracterizaba a la fantasía de Aleixandre. Hay un predominio de pensamiento en el verso que sujeta las imágenes en formas de intensidad condensada.

Pero la concepción poética de Aleixandre permanece inalterable, como reflejan incluso las alusiones simbólicas que parafrasean términos antiguos (espadas..., labios; destrucción o el amor (página 113), etc.), ahora expresados con la precisión reflexiva del pensamiento supremo, de la palabra última.

---

(4) Por este motivo, las interpretaciones de los temas del libro, y significado de redes simbólicas que se ofrecerán a continuación, están también abiertos a otra posible interpretación (o interpretaciones). Se trata simplemente de una base de análisis. No se quiere suplantar la pluralidad significativa del poema.

Diálogos del conocimiento condensa y resume —en un planteamiento problemático, que levanta la cuestión y la duda siempre— la temática toda de Aleixandre: el panteísmo inicial (aunque siempre constante), y la temática humana; ahora concentrados en lenguaje de profunda ultimidad.

El libro recorre un círculo temático perfecto, que parece reflejar el ciclo de la vida. Se inicia con el tema de la destrucción —la guerra, muerte del hombre— y finaliza con la destrucción, con las palabras del Bailarín: «y lo que ofrezco es oro o es puñal, o un muerto». Completa el ciclo de la vida, que es también el de la muerte.

ESTRUCTURA BINARIA

Diálogos del conocimiento está constituido por 14 poemas, que contienen el diálogo entre dos personajes —con la aparición esporádica de terceros, que apoyan el dibujo escenográfico—. Se dispone en siete apartados, cada uno de ellos con dos poemas; a excepción de los tres últimos apartados, que contienen respectivamente: el V, 1; el VI, 2; el VII, 3. En progresión numérica que acaba en el número sagrado, 3.

Como se verá, el contenido de algunos poemas remite al de anteriores, en el libro.

Nótese que predomina la disposición doble, como reflejando la concepción a que ahora me referiré, en la distribución de poemas.

La estructura del libro también se fundamenta en una disposición doble, respecto a las voces del texto. Se fundamenta en el diálogo poético entre dos personajes fundamentales —a los que se añade a veces alguna breve intervención de otro, que sirve de fondo.

Por tanto, el libro se basa en el contraste, en el contrapunto entre dos voces o personajes poéticos, que constituyen dos textos o poemas diferentes, dentro del mismo poema. Diálogo, a la manera platónica, acerca de verdades que atañen al hombre, y a su conocimiento de la vida y el universo. Cada personaje parece recitar un poema distinto, que se ve interrumpido por la recitación del otro personaje, que introduce una consideración distinta, acerca del mismo tema.

En efecto, los personajes se autodefinen a sí mismos, al comienzo de su intervención, y presentan los rasgos de su configuración. Significan siempre posturas distintas —y a veces opuestas—, que enfocan el mismo tema desde una perspectiva doble.

A la manera del *renga* japonés, cada personaje retoma el asunto o tema donde el anterior lo dejó. El poema deriva así a través de una serie de motivos simbólicos, tratados en el contraste de dos perspectivas diferentes. El mismo tema, por ejemplo, la «luz», la «duda», la «soledad», puede ser enfocado desde puntos de vista bien distintos, bien diametralmente opuestos (positivo/negativo; sentido de afirmación/negación) por cada uno de los dos personajes fuertes del diálogo.

El resultado estilístico es la multiplicidad de voces —duplicidad, más bien— dentro del poema, que rompe, mediante la forma dialogada, la clásica uniformidad del texto. Pero el hecho apunta también a una consideración más profunda.

En todo caso, parece evidente la estructura binaria presente en todo el libro, partiendo de la duplicidad de personajes, de la forma dialogada.

Estructura binaria que rige también la disposición de los temas —como luego se verá—: sueño/pensamiento, muerte/vida, juventud/vejez, esperanza/desesperanza, dormir/despertar..., etc. Parejas de significación opuesta.

Pero también un mismo símbolo tiene —en el diálogo— un sentido o significado doble, y opuesto. Esto es más frecuente en aquellos símbolos que se refieren a la naturaleza —luz, tierra, luna, pájaro, agua, etc.—; símbolos que significan, a lo largo del libro, en sentido diametralmente opuesto, contradictorio.

Este enfrentamiento de opuestos lleva en ocasiones al recurso de la paradoja, tradicional en las formas de expresión del misticismo panteísta. Recuérdese que en el pensamiento oriental, el «satori» o iluminación Zen se obtenía por la paradoja, como muestran los diálogos de «Bhoditshavas». Aunque el panteísmo poético de Aleixandre parece más relacionado con el pensamiento occidental, en el que también hay una característica disposición de opuestos; me refiero al platonismo de sus referencias frecuentes al olvido, a la memoria del origen, al despertar, a una existencia anterior; hasta la forma dialogada del libro posee una larga tradición en nuestro renacimiento literario renacentista, de influencia neoplatónica (5).

El tono sentencioso y lacónico de algunos versos de *Diálogos del conocimiento* adquiere a veces, en efecto, la forma de paradoja, mediante la cual términos opuestos se unen en el lenguaje. Recuérdense expresiones como: «quien vive, amó, quien sabe ya ha vivido» (p. 21);

(5) Cfr., por ejemplo, pp. 65, 86, 127, etc.

«quien vive, muere. Quien murió aún respira» *(ib.)*; «conocer es amar. Saber, morir» (p. 26). Recuérdese en el poema «El Inquisidor ante el espejo», la identificación que éste hace de los símbolos nieve/fuego, y muerte/vida, al referirse místicamente a Dios (pp. 57-58). O en «El misterio de la muerte del toro», la identificación entre vida/muerte, destrucción/amor (p. 113)...

Los ejemplos podrían multiplicarse. Sólo trato de destacar ahora la importancia que tiene la disposición binaria, la estructura doble, bien sea de términos simplemente distintos, bien sea de términos opuestos —apuntando hacia su fusión o unidad en el todo, en el origen, como quiere una antigua tradición panteísta—, más frecuente.

Pero más aún. *Diálogos del conocimiento* quiere entregarnos un saber, una verdad —en contraste— acerca de la realidad. Hay por tanto una relación estrecha entre el lenguaje del poema y la realidad que quiere significar. Puede suponerse por ello que en la disposición estructural doble del libro —duplicidad de voces, texto y personajes en el diálogo; duplicidad de sentidos opuestos fundidos en un mismo símbolo; duplicidad de símbolos opuestos en una paradoja; duplicidad temática en las series simbólicas—, intenta reflejar la composición del universo (6). En cierto modo, el poema se rige por analogía con la estructura del cosmos que trata de significar. Coherente con la consideración de *Diálogos del conocimiento* como libro de sabiduría poética acerca del todo.

En cualquier caso, esta estructura binaria, presente a lo largo de la obra, quedará claramente de manifiesto en la interpretación temática que propongo, pues las series simbólicas que pueden determinarse parecen regidas todas por esta ley de oposición, que aporta la clave interpretativa del libro.

FORMA DIALOGADA

Antes de pasar al análisis de las series simbólicas es preciso detenerse en la estructura dialogada que fundamenta el libro.

Esta forma dialogada significa, en cierto modo, una teatralización de la escritura. Así, los versos de *Diálogos del conocimiento* parecen recitados en un escenario; ello confiere un dramatismo peculiar a la palabra poética, le da vida, le hace cobrar una fuerza propia de una

(6) Este tema de la tradición panteísta y sus repercusiones poéticas ha sido actualmente recordado por algunos autores en la poesía contemporánea —por ejemplo, los surrealistas—. Para una exposición más amplia, cfr. mi *Variables poéticas de Octavio Paz*. Hiperión, Madrid, 1979 (pp. 17-96, espec.).

representación teatral con las posibilidades de reflexión y lirismo del dialogo platónico.

El tono abstracto, pensado, sentencioso y lacónico de los diálogos, se concilia perfectamente con el carácter dramático de un saber último, reflexión final al borde límite, en el filo de la existencia, a punta del silencio, que recapacita acerca del conocimiento que el hombre tiene de su constitución y posición en el universo.

Debe destacarse otro hecho. No se trata de un debate, de una discusión entre dos personajes a propósito de un tema. No hay una confluencia, o un enfrentamiento directo de sus posturas respecto a un asunto común.

Los personajes se autodibujan al principio del diálogo, se autodefinen. Hablan con voz distinta, con perfil propio que se diferencia de la otra voz. Recitan poemas distintos, con tono poético propio. Y deambulan sobre varios temas, sin centrarse de una forma exclusiva en un asunto; hay, sí, una temática de fondo —cuya expresión he intentado luego fijar, aunque en algún caso puede estar sujeta a revisión, dada la ambigüedad significativa del mensaje—. Pero *no* es un debatir a propósito de *un* aspecto que les atañe y les preocupa, que pudiera justificar el que se dirijan *uno al otro.*

Por el contrario, en este deambular de su decurso poético discontinuo —aunque coherente—, el lazo de unión entre las dos intervenciones viene ofrecido por un símbolo que se destaca en el poema: el símbolo «luz», «soledad», «sombra», «placer» (símbolos o temas). En la intervención siguiente, el personaje manifiesta una interpretación distinta —y generalmente *opuesta*— al respecto. Luego se pasa a otro tema, y de nuevo el diálogo del otro personaje manifiesta *otra* postura o visión diferente.

Temas que reflejan siempre una reflexión definitiva; diálogos que parecen expresar los cimientos de su propia existencia de individuos distintos. Diálogo como contraste de voces, personalidades diferentes en poemas diferentes superpuestos —enlazados.

Lo curioso del caso es que dan la impresión de estar hablando lenguajes paralelos. No hablan uno hacia el otro. Semejan soliloquios, monólogos acerca de temas fundamentales y trascendentes, diálogos ejecutados ante un aforo invisible. Los personajes parecen hablar o recitar, dirigiendo sus rostros, paralelos, hacia un auditorio silencioso, a quien trataran de transmitir un último signo, testamento previo a su inmediata desaparición.

Sus propias figuras se ponen de relieve mediante estas respuestas en *paralelo,* prolongando el tema insinuado en la intervención

anterior, tratado en forma opuesta. Pero siempre en una dialéctica de líneas paralelas, prolongadas hacia el infinito, que se disuelven —se consuman— sin jamás encontrarse.

De aquí también la coherencia de la obsesiva soledad —tema reiterado en este libro—. Con su propia actitud los personajes parecen expresar la imposibilidad —y también la necesidad— del amor, del encuentro esperado. En su absoluto replanteamiento de todas las bases de la existencia humana y su destino, se manifiesta el aislamiento. El *desencuentro* caracteriza a todos los personajes del libro, que sólo en algún raro caso —Marcel con Swann, que es su quimera o fantasma; el Niño con el Padre— parecen referirse uno al otro, en recíproca reconvención.

En esta dialéctica del desencuentro, el último personaje en hablar es quien vence, su opinión es la que queda y prevalece, y suele estar marcada por el desaliento. Si adjudicamos un polo de significación negativa y otro positiva a cada personaje, el último sonido de voz que perdura en el poema corresponde siempre al negativo. Los finales parecen indicar así la sabiduría del desengaño, o por lo menos reflejan la dificultad de la esperanza, y la certeza final de la consumación. Aunque una porción pervive a la muerte: «Más allá de la muerte vive algo, / un resto, en vida propia (...)», p. 14; como un rasgo más de platonismo.

SIMBOLOS/TEMAS

Creo será fácil ver la expresión de todas estas ideas concretadas en las disposiciones simbólicas y temáticas del análisis de *Diálogos del conocimiento* que propongo.

Sin embargo, debe tenerse presente que un estudio de las formas simbólicas y temas de este libro, nunca debe olvidar su estructura dialogada. En efecto, cada personaje representa una postura antagónica o al menos diferente de su interlocutor poético, y por tanto, estos símbolos y temas tendrán un valor muy distinto según sean expresados en una u otra posición. Por ejemplo, el término «conocimiento» no tiene el mismo valor significativo en boca de un personaje anciano que en labios de un personaje joven (7).

Esta complicación adicional de significados opuestos para un mismo símbolo, puede no obstante resolverse —como se verá—, aportando además una nueva característica a tener en cuenta.

---

(7) Para interpretaciones opuestas de los términos «duda», «soledad» o «luz», cfr., por ejemplo, pp. 43-45 y pp. 75-79 (visión de dos personajes).

Cabe una objeción respecto al análisis que propongo, precisamente a causa de la multiplicidad de voces/textos que aparecen en el libro. En efecto, puede pensarse que estos símbolos están en función de la expresión de una idea del personaje, y no debería adjudicárseles un valor significativo absoluto, sino sólo extensible al poema; así, la validez del análisis simbólico terminaría con cada poema, puesto que constituyen escenas distintas, de significado simbólico no intercambiable.

Efectivamente parece evidente que el análisis de un libro de poemas que sólo expresa una voz, la del poeta, donde es fácil establecer correlaciones simbólicas debido a una presumible identidad básica en el uso simbólico, no puede extenderse a una obra como la que nos ocupa. Sin embargo, creo que la objeción puede salvarse.

Por una parte, en este libro existen poemas que remiten a otros, y voces de personajes que recuerdan las de otros anteriores. Parece haber una relación interna que facilita una posible correlación de símbolos.

Por otra parte, en el estudio del pensamiento poético de Aleixandre ya realizado —he remitido al lector al espléndido análisis de Bousoño, con las precisiones que me permití señalar para este libro en concreto—, y teniendo en cuenta que *Diálogos del conocimiento* constituye un compendio de estas concepciones, cabe encontrar las suficientes justificaciones teóricas que apoyan esta clave interpretativa binaria, en régimen de opuestos. Sin necesidad de acudir a estas motivaciones profundas, la disposición en parejas de opuestos parece evidente en el texto de este libro.

La interpretación que propongo, teniendo siempre en cuenta la multiplicidad dialogada de textos que existe en este libro, encuentra una unidad coherente —que alude además a una unidad metafísica, más profunda—. Después de un análisis detenido se concluye que este libro aporta un pensamiento poético unitario, sistemático y coherente: precisamente a través de la estructura binaria de tensión de opuestos, que tienden a unificarse.

Lo que hasta ahora he expuesto son precisamente las conclusiones que coinciden con el análisis realizado. Estas ideas que ya han aportado una base interpretativa, serán ejemplificadas y demostradas en seguida a través del análisis de símbolos/temas.

Para llevar a cabo este análisis bastará situar a los símbolos/temas en parejas de oposición y enlazar las series de correlaciones. Ello no implica una interpretación prejuzgada o previa de contenidos, sino una

simple aplicación de esta regla de combinación binaria que parece fundamentar el panteísmo de Aleixandre.

Sin embargo, será preciso, en efecto, tener en cuenta la posición diversa que los símbolos poseen en cada diálogo. Por tanto, este estudio deberá establecer unas coordenadas verticales y otras horizontales: atender no sólo a la disposición del símbolo respecto a la voz que habla, sino su correlación con otros poemas del libro.

En cualquier caso quiero advertir que no se trata aquí de entregar una interpretación o fórmula racional que sustituya al texto poético, haciendo una codificación intelectual de su mensaje. Se trata simplemente de codificar una serie de relaciones temáticas, que pueden clarificar el significado del libro, y entregarnos una clave interpretativa y unas conclusiones, ajustadas siempre a las características del texto, y a su valor poético —insustituible por el aparato crítico— que es lo importante.

Así, pues, se tratará de demostrar las hipótesis antes apuntadas respecto al sentido de esta obra, desarrollando unas conclusiones.

Será preciso en primer lugar delimitar una serie de vocablos abstractos —lo que he llamado símbolos/temas— que coincidan con los términos de expresión del texto, pero sirvan asimismo a modo de universales o categorías indicativas.

Para ello es necesario antes establecer las coordenadas horizontales, esto es, analizar el desarrollo del libro.

CUADRO ESTRUCTURAL. TEMAS

Antes de fijar un cuadro temático que sirva de base de discusión voy a referirme, a manera de *divertimento* numerológico, a la disposición de los poemas de *Diálogos del conocimiento,* a cuya relación numérica ya se aludió.

El libro se compone de 14 poemas, divididos en siete partes. Cada parte contiene: dos poemas las cuatro primeras; las tres últimas, en progresión, contienen: 1 la V, 2 la VI, 3 la VII.

Esta disposición numérica podría esquematizarse así:

I (2)   II (2)   III (2)   IV (2)

V (1)   VI (2)   VII (3)

Debe advertirse que no hay relación entre este ludismo de la estructura numérica y el contenido de los poemas.

Pero en el libro hay referencias a los números, que podrían justificar esta apreciación esquemática que propongo —paréntesis lúdico previo al análisis de símbolos y temas—. En efecto, en «Dos vidas», el Joven Poeta Primero dice: «El número es la vida (...)» (p. 97); más adelante, insiste: «En esta cavidad que piensa, luce / una verdad o un número: el planeta» (p. 99). Esto es coherente con la posición idealista del personaje, y manifiesta un cierto sabor pitagórico.

Como es sabido, la numerología intenta explicar lo misterioso por medio del simbolismo místico de los números, en base al principio pitagórico de que «todo es número».

Si aplicamos algunas fáciles reglas numerológicas al esquema anterior, el juego nos ofrecería lo siguiente:

Las cuatro primeras partes (I-IV) podrían representar la justicia —o armonía cósmica— ($4 = 2 \times 2$, y $2 + 2$). Podría además destacarse que estas cuatro primeras partes se componen de dos dobles parejas: mágica reiteración del 2, el número hembra.

En las tres últimas partes (V-VII), hay una progresión sucesiva que va del 1 (número supremo) al 2, y al 3: reiteración aquí del 3, el número macho.

Finalmente, la unión de 2 y 3 —número hembra y macho—, en las partes primera y segunda, respectivamente (I-IV y V-VII), constituirán la fusión de opuestos (el libro completo).

Evidentemente, esto es un paréntesis lúdico que me he permitido. Pero hasta el azar de los números parece remitir al tema central que nos ocupa.

Sin embargo, vayamos ahora al cuadro de la estructura temática:

TITULO DEL POEMA	PERSONAJES	IDEAS REPRESENTADAS	TEMA
1. «El sonido de la guerra» (p. 9)	Soldado Brujo *	Nostalgia del origen Desolación (testigo), destrucción	Guerra. Mundo sin hombre
2. «Los amantes viejos» (p. 17)	El * Ella	Desesperanza, pensamiento, soledad Esperanza, sentidos, amor	Esperanza/desesp. VIDA
3. «La Maja y la Vieja» (p. 29)	Vieja * (Torero...) Maja	Experiencia, conocimiento, pasado Cuerpo, sentidos, presente	Pasar. Vivir *ahora*, corporal. VIDA
4. «El Lazarillo y el Mendigo» (p. 39)	Lazarillo Mendigo *	Fe, realidad, duda (existencia) Fe perdida, soledad, duda (nada)	Realidad. VIDA
5. «El Inquisidor ante el Espejo» (p. 49)	Inquisidor * (Espejo) Acólito	Fuego (moral), muerte (just., purif.) (Interpretac. negat. del *Inquisid.*)	Misticismo aniquilador. Muerte (VIDA)
6. «Diálogo de los enajenados» (p. 59)	Amador Dandy *	Cuerpo, sensual-*pasional* (deseo) Pensamiento, esteticismo (distante)	Amor/ Soledad (AMOR)
7. «Después de la guerra» (p. 71)	Viejo * Muchacha	Desesperanza (Edad) Esperanza	(Tras guerra) esp/desesp. (VIDA)
8. «Los amantes jóvenes» (p. 81)	Mujer Hombre *	Afirmac. vital-sensual (*en* jardín) Amor-sufrimiento (*fuera* del jardín)	Vida (destino...). AMOR
9. «Dos vidas» (p. 91)	Joven Poeta 1.º Joven Poeta 2.º *	Sueño subjetivo, idealismo, solipsismo, idea, introv. Realidad concreta, hombres, sentidos, extrov.	Poesía. VIDA

10. «Misterio de la muerte del toro»	Toro Torero *	Reto vital, amor o muerte, anhelo, verdad/engaño	VIDA
11. «Aquel camino de Swann» (p. 115)	Swann Marcel *	esteticismo Personaje, superficialidad (frac.) Autor, lucha profunda	(Memoria) ARTE VIDA
12. «La Sombra» (p. 125)	El Niño * (Sombra) El Padre	Anhelo origen. Nacer/morir. Madre-tierra Placer, soledad existencia. Paternidad humana	VIDA
13. «Yolas el Navegante y Pedro el Peregrino» (p. 133)	Yolas * Pedro	Identidad con mar y el todo Busca en tierra piedra eterna	Panteísmo. Unidad. VIDA
14. «Quien baila se consuma» (p. 141)	Bailarín * Director de escena	Sueño, ilusión del arte Idea, realidad del arte	Naturaleza del ARTE

NOTA: El último personaje en intervenir, cuya voz parece predominar en el diálogo, se señala aquí con un asterisco (*).

Evidentemente este cuadro es una trivialización del libro de poemas de Aleixandre, una simplificación esquemática que pierde toda la riqueza de sugerencias poéticas que allí existe. En este cuadro no se refleja la fuerza dramática y colorista del reto entre el toro y el torero; la delicada recreación homenaje a Proust; la poesía de los personajes femeninos en su exaltación vital ceñida a la naturaleza, a la materia compacta ensalzada —la luz crujiendo en los labios...—. Nada queda de los sueños de los personajes, ni de los matices de su verso. Aquí se ha intentado resaltar el núcleo del conflicto dramático en el diálogo de los personajes, acentuando el relieve que los enfrenta, y los contenidos de pensamiento que parecen deducirse del poema que brota de su boca.

A partir de este cuadro pueden destacarse algunas notas (8).

En primer lugar, los personajes no ocupan en su totalidad posiciones contrapuestas. En su mayor parte, significan efectivamente ideas *opuestas* (en los poemas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8 —las dos dobles parejas que señalaba— esto es evidente: ocupan lugares opuestos, *respecto a* algo; también en los poemas 9, 10, 13). En otros, podría hablarse más bien de posturas *distintas* (por ejemplo, en 11, 12 y 14); pero apurando un poco el análisis de este grupo se encuentra una cierta oposición en los poemas 11 y 14: el poema 12 —donde hay también, si se quiere, una oposición de edad o de términos generacionales— es el único en que parece haber una confluencia en los diálogos de los personajes, aunque al final este diálogo parece haber sido ilusorio, simple monólogo del Niño con su conciencia (p. 131).

Por otra parte, en algunos diálogos el binomio de personajes presenta características peculiares. En el poema 3, la Maja y la Vieja se refieren a un tercero que no aparecerá hasta otro poema más adelante: el Torero. En el poema 5, el Inquisidor habla en soliloquio, a su propio espejo, y es observado por el Acólito: no hay diálogo, sino dos monólogos sobre temas similares. En el poema 12, Padre y Niño parecen referirse ambos a una sombra (anhelo, etc.; inasible origen, etc.).

Por lo tanto, la estructura dramática de personajes que expresan concepciones opuestas, precisa de una pequeña corrección mitigadora. Pero evidentemente, la poesía no es un esquema lógico; debe suponerse siempre una cierta holgura y flexibilidad en la regla —aunque la salvedad ni siquiera constituye excepción, sino atenuación...

También podrían señalarse una serie de correlaciones temáticas.

---

(8) La numeración de los poemas no aparece en el libro —sólo de las partes I-VII hay numeración—. Aquí la he introducido para localizar más fácilmente el texto citado.

Algunos poemas remiten a temas expresados en otros: el 5 remite al 1; el 6 al 2; el 7 al 3.

Incluso podría hablarse de una semejanza en el tono poético de las voces de diversos protagonistas. Así, el grupo de los ancianos: el Brujo (1), El (2), Vieja (3), Mendigo (4), Viejo (7), Padre (?) (12). El grupo que asimila a las muchachas, poeta y bailarín: Ella (2), Maja (3), Muchacha (7), Mujer (8); podrían incluirse aquí, Joven Poeta Segundo (9) y Bailarín (14). El primer grupo tiene una connotación negativa, de desilusión y desesperanza; el segundo grupo, de exaltación sensorial de la naturaleza, canto naturalista. En este segundo grupo podría incluirse el de los jóvenes, pero reflejando la lucha de la vida, más que la delicadeza o la sensibilidad del sueño: Lazarillo (4), Amador (6), Hombre (8), Torero (10), Yolas (13); constituirían una variante —de más fortaleza— respecto a la visión positiva e ilusionada de este segundo grupo en que pueden incluirse.

También puede hablarse de una cierta relación entre el Dandy (6) y Sawan (11), en su esteticismo aristocrático.

Sin embargo, respecto a estas agrupaciones que —sin ánimo de exactitud— acabo de hacer, debe precisarse que cada uno de los personajes posee una configuración propia, nítidamente perfilada en la autodefinición que da pie a su intervención, y en la situación diferente de su problemática. Lo que trato únicamente de señalar es una dualidad de registros opuestos —nuevamente aparece—; personajes de polo positivo (ilusionado canto a la naturaleza, etc.), y personajes de polo negativo (testigos de desolación, nostálgicos de vida perdida en vejez, etc.). Este dualismo positivo/negativo no existe en algunos poemas: 6, 8, 9, 10, 11, 13, 14; pero en ellos el dualismo posee otra característica diferencial, con respecto a algo [amor (6 y 8), vida (9, 11 y 13), arte (14)].

En definitiva, puede concluirse una oposición entre cada uno de los personajes, con respecto a su pareja correspondiente. En algunos casos se trata de una oposición fuerte, de términos opuestos o contrarios, y en otros de una diferencia con respecto a algo que los enfrenta o distingue.

Con respecto al predominio temático, podría señalarse la referencia frecuente al tema de la *edad* humana: en los poemas 2, 3, 4, 7, 8 y 12. La oposición entre personajes, en estos poemas —a excepción quizá del 12—, remite a ella.

Los poemas 4 y 11 son *homenajes a temas literarios,* y constituyen una recreación cultural —del *Lazarillo* y de *Au recherche du temps perdu,* respectivamente—. El poema 8 podría considerarse, si aten-

demos a la relación entre los amantes y a la referencia al muro y al jardín, como una recreación del primer acto de *La Celestina.*

Los poemas 9, 11 y 14 plantean la cuestión de la *naturaleza del arte.* (Con esta reflexión termina el libro.) El *amor* (9), en el 6 y el 8.

El grupo temático más extenso corresponde a los poemas que se refieren al tema de la *vida,* en diferentes aspectos: esperanza, pasar o transcurrir temporal, muerte o aniquilación, mundo sin hombre, amor/muerte, nacer y morir, y panteísmo/consumación o identificación final con el todo y lo uno.

Por tanto, *Diálogos del conocimiento* quiere transmitir —como en un principio se señaló— una sabiduría última acerca de las verdades de la existencia, acerca del hombre y de la vida.

Después de este corte longitudinal, creo puede procederse a un estudio de las correlaciones simbólicas, en un plano transversal.

SIMBOLOS ELEMENTALES

En el estudio de estas correlaciones o redes significativas es preciso establecer una diferencia entre símbolos elementales —referidos a aspectos de la naturaleza— y símbolos/temas —motivos entremezclados, referidos a una esfera significativa más elaborada, en relación a lo humano.

Con respecto a los símbolos elementales, es preciso destacar que pueden poseer un significado doble de sentido opuesto. A lo largo del libro pueden usarse con este sentido opuesto, bien en el mismo poema —consideración de dos puntos de vista (personajes) contrarios respecto a un mismo asunto, expresado mediante un mismo símbolo—, bien en distintos poemas.

Así, por ejemplo, el símbolo *sombra* puede significar «pasado» (página 128) o «anhelo» (p. 129). Las *aves* sobreviven (p. 11) y significan alegría (p. 22), o bien son testigos de desolación (p. 13; p. 15). La *luna* (10) es «fría» (p. 19), o bien es ardor, en el amor pasional de un

---

(9) El tema del *amor* tiene un sentido problemático en la poética de Aleixandre. En este libro, por ejemplo, la Vieja concluye: «Porque nunca nació quien no amó» (p. 38), aconsejando con su experiencia de la vida a Maravillas. Pero El (desesperanza) exclama: «Nunca el amor es vida» (p. 26); para El conocer es amar, saber es morir, pero «nunca el amor es vida» (p. 26); para Ella el amor es vivir diario, querer, saber, esperar. También el amor es herida y sufrir, para el Hombre (p. 87); esperanza, para la Mujer (p. 84). Amor es sentir (p. 14) y vivir (p. 12). Pero El Padre: «Un instante, en vergüenza, me miré en unos / ojos / y vi el vacío. / Cerré los míos, y mi cuerpo tembló. Yo esta- / ba solo. / El placer es la soledad y nada crea sino el sue- / ño de quien en él se extingue. / Y muerte nace.» (p. 130). Para el Torero, el amor es destrucción: «En el amor deshecho, pues de amor ha nacido. / Ha matado. Ha vivido. Es amor. Queda el / viento» (p. 113).

(10) La luna es: «Lira del mundo abierto, viento hecho cuerpo, / numen, / piel sedosa o un luto para los vastos campos / donde la fuerza impera como la luz, estricta» (p. 86).

cuerpo joven en Maravillas («Soy la luna de la noche, desnudada y arriba», p. 37).

Un ejemplo evidente de esta duplicidad significativa lo proporciona el símbolo *luz,* que representa muerte (p. 15), o bien vida y belleza (p. 15). Puede tener un polo de significación positivo: juventud, ilusión, sentir (pp. 22, 37, 135, etc.). La Muchacha: «En los labios la luz, en mi lengua la luz / sabe a dulzuras» (p. 77); «Este grito es mi luz. El hombre existe» (p. 79), o un polo de significación negativo [El Viejo: «(...) Sólo el cielo / persiste. Y en su bóveda / la luz es mineral. Luz inhumana / que a mí me aplasta y matará mi idea / (...)», página 77].

Sin embargo, puede hablarse de un espectro de significación constante y único, en algunos símbolos elementales, cuyo sentido es prácticamente ya inseparable de su uso. Por ejemplos, los opuestos *día/noche,* que se presentan en esta relación de contrarios (p. 11). La *tierra* (11), que es destino final (p. 138), y es origen y madre (p. 131). El *agua,* que representa el pasar (p. 11), o lo mudable que no cambia (p. 136). La *piedra,* que significa existencia, cuerpo mineral (p. 11), o con significado sagrado de permanencia compacta, piedra final, Dios en la piedra (pp. 136-137). El *bulto,* que significa cuerpo (p. 66), tangible; frente a la *sombra,* que significa misterio, anhelo intangible (página 128).

En este libro de poemas de Aleixandre destaca la atención a lo sensorial, especialmente a lo tangible, para representar lo elemental. El tacto es la forma primera de reconocer la materia. En cierto modo, el colorismo visual de libros anteriores parece haber cedido paso aquí a este sentido más inmediato y primario, por exigencias de lo que el poeta quiere transmitir, y en ausencia de lujo imaginativo.

La *muerte* puede simbolizarse —cuando no aparece directamente el término— como *viento* (presagio, p. 79; sonido lamentable, p. 96; página 111), o como *ceniza* (destrucción ya consumada).

Luz significa presente, sentidos; opuesto a *sombra* (pasado, anhelo).

El *espejo* remite al hombre que en él se contempla (p. 51), o indica el pasar del hombre, que cruza como un espejo (p. 35).

En líneas generales puede destacarse que la gama simbólica que Aleixandre emplea en este libro es bastante limitada, como corresponde a la palabra constreñida, al significado denso, a la expresión lacónica y sentenciosa. Sin embargo, el poeta se adecua con habilidad

(11) Yolas describe al *agua* y la *tierra* como dos opuestos haciendo el amor, en p. 136.

magistral al personaje que habla —o recita—, y lo dibuja en breves trazos, con los símbolos adecuados. Véase, por ejemplo, el andalucismo pasional de la Maja Maravillas [cfr. nota (10)], o el contraste entre la gracilidad de Yolas marino y la eternidad pétrea de Pedro el Peregrino, entre el lirismo del Bailarín y las palabras del Director de escena. En realidad todo el libro se constituye en base a estos contrastes —cuyas formas de oposición se están señalando— y a la adecuación a la voz del personaje que interpreta en escena las cuestiones que su existencia le plantea.

CORRELACION SIMBOLICA

Con respecto a las redes simbólicas que corresponden a temas más elaborados, que remiten al hombre o a la cultura, puede establecerse una doble cadena de símbolos/temas, que se corresponden uno a otro en relación de oposición.

Hay símbolos que admiten una doble significación con respecto a los dos temas básicos que encabezan las series. Por ejemplo, *soñar* puede significar «muerte», o también «vida» («Y si corro es la vida que se evade, y aún sueño. / Todo es soñar (...)», dice el Toro, p. 112).

Los símbolos/temas que encabezan estas series son los opuestos vida/muerte, que en el pensamiento panteísta significan siempre dos caras de la misma moneda, pues la distancia se abole definitivamente en la unidad, que es origen y destino final del hombre. Por tanto, las relaciones de oposición se superan en esta fusión con el todo que es uno, como exclama el Soldado:

> (...) *Aquí a mis pies lianas*
> *bullen, y sienten que tierra es todo, y nada*
> *es diferente. El cielo no es distinto* (p. 11)

Hay un tema que aquí no aparece y que se menciona en el poema «Dos vidas». Frente al solipsismo idealista y reconcentrado del Joven Poeta Primero, el Joven Poeta Segundo —cuya voz prevalece al final del poema—, que echa a andar entre los hombres, y exalta el mundo, los sentidos y la muchedumbre, descubre el habla: el lenguaje (p. 99). «Era en principio el verbo, y fue la luz.» Lenguaje, medio de unidad con el mundo; origen sagrado.

Pero veamos el cuadro de redes simbólicas:

ORIGEN. UNIDAD

(NACIMIENTO)

VIDA ⟶ destino ⟶ MUERTE ⟶ perduración

↑ EDAD (hombre = pasar)

juventud	vejez
esperanza	desesperanza
amor	soledad
deseo (tentar)	conocimiento
pasión, sentir (bulto, cuerpo)	sabiduría (experiencia)
sentir (sentimiento)	pensar
tocar	duda
idea/arte pensamiento/sueño verdad/engaño	
despertar	dormir
sonar	callar
luz	oscuridad
naturaleza	↓ nada
amor	destrucción ↓

RETORNO. ORIGEN. UNIDAD

Evidentemente, ni esta clasificación, ni las anteriores anotaciones acerca de los símbolos elementales, pretenden ser exhaustivas, sino sólo indicativas.

Pero en este cuadro —insisto, meramente ilustrativo— se señalan con claridad algunos términos de oposición, tal y como aparecen en las sucesivas recurrencias de *Diálogos del conocimiento.* Y se pone de manifiesto, gráficamente, la estructura binaria de oposición, la dialéctica de contrarios, cuyas motivaciones en la poética panteísta de Aleixandre he tratado antes de destacar.

Como puede verse en el esquema, en el principio está la unidad, que es el origen, y al final, en la *consumación,* el retorno que cierra el ciclo. Pedro respirando en la quietud eterna de la piedra; Yolas fundido con el mar, esparciéndose en las playas.

La existencia humana se concibe como *pasar,* transcurrir del tiempo. (La Vieja dice a Maravillas: «Vive, gallarda mía; vive y triunfa. Y sucede», p. 33.) Este transcurso se manifiesta en la edad del hombre. Juventud y vejez son dos voces que expresan puntos distintos de situación en el recorrido.

El trayecto se cumple entre la vida y la muerte. El destino apunta *hacia la muerte o consumación.* Pero en el morir hay cierta perduración, a la manera platónica («Más allá de la muerte vive algo, / un resto, en vida propia (...)», p. 14; «El pensamiento vive más que el hombre. / Quien vive, muere. Quien murió, aún respira», p. 21; «(...) el mundo no envejece», p. 22).

A través de las declaraciones lacónicas, de paradojas y sugerencias sentenciosas, los personajes manifiestan esta concepción de la existencia —desde la pluriperspectiva de su mirada—, que quiere entregar un conocimiento último, una sabiduría suprema y total. En *Diálogos del conocimiento* no hay, sin embargo, una verdad sola, rotunda, de evidencia racional. Hay la múltiple expresión de esta *única* verdad, con evidencia intuitiva, en una fragmentación de textos, frases y destellos, en una visión plural y simultánea de seres que pueblan un universo poético, que escenifican por *una* vez esa obra que continuamente se está representando: el arte o la vida.

Las reglas de esta representación: la dialéctica de opuestos, a la que frecuentemente me he referido, y que fundamenta las disposiciones simbólicas estudiadas.

Así, el lector recibe este conocimiento poético, sabiduría última, en el contraste de opuestos —que reflejan ya una concepción acerca del mundo—, y a través de un protagonista múltiple, que hace patente los diversos aspectos de *lo mismo.*

En el credo panteísta de Aleixandre hay también un claro lugar para el corazón del hombre y sus sentimientos; desde este punto de vista, *Diálogos del conocimiento* compendia y une el pensamiento poético de sus dos épocas anteriores. Aquí, la vida, el destino, superan al hombre, unido a través de sus sentidos a una naturaleza que se rige por la armonía de opuestos. Libertad, es el despertar a la verdad tangible del mundo. Y la fe se identifica con la vida.

La poesía, el sueño, la danza del bailarín o el canto de la muchacha, son formas de expresión de esta fe vital, que salvan al hombre del desengaño, de la corrosión del tiempo, del pasar sin tregua hacia la propia consumación, hacia la inmersión en la tierra materna, encuentro con el origen y fin.

En palabras de Yolas el Navegante:

Yo voy ligero como la espuma, y canto para
siempre en la aurora.
Nací como la mar, de la noche profunda.
Y respiro como la mar, y ruedo y sigo y vuelvo.

DIEGO MARTINEZ TORRON

C. Mayor Posgraduados César Carlos
Menéndez Pidal, 3
(Ciudad Universitaria)
MADRID-3

CRITICA DEL VERSO. EL SIGNO METRICO

INTRODUCCION

1. Fernando de Herrera aplicaba un concepto crítico que hoy podríamos llamar «signo métrico» (eficacia de las figuras métricas en cuanto semantemas) cuando juzgaba legítimo («artificioso [artístico] y no ajeno de suavidad») el endecasílabo de Garcilaso (El. I, v. 42).

No quedará ya tu alma entera (1)

Pedro Henríquez Ureña —como ya El Brocense, Tamayo de Vargas, Azara y otros, entre los que se cuenta Elías L. Rivers— prefiere variantes menos líquidas: «La mayor parte de los editores lo conservan así, y Fernando de Herrera lo defiende ingeniosamente contra correcciones que se habían propuesto, diciendo que el verso está incompleto [Herrera no dice tal cosa] para sugerir, precisamente, que el alma no ha quedado entera. Creo, sin embargo, que Garcilaso habrá escrito once sílabas y que sería aceptable la lección que recojo de anotador anónimo: *No quedará ya tu alma toda entera»* (2).

Quizá. Pero la aceptación de los hiatos y su motivación por el gran sevillano son los hechos que aquí interesan.

2. La Estilística usa la noción de distanciamiento del nivel lingüístico medio como faro de expresividad. Se puede, en consecuen-

(1) Cfr. Garcilaso de la Vega y sus comentaristas: *Obras completas del poeta, acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara.* Edición, introducción, notas, cronología, bibliografía e índices de autores citados por Antonio Gallego Morell, Madrid, Gredos, 19722, p. 427: «Algunos, pareciéndoles que está falto este verso de G. L., no considerando la diéresis, lo han enmendado o dañado, de esta suerte:

No quedará ya toda tu alma entera

Pero G. L., que conocía mejor los números, se contentó con aquel modo, porque además de significar así la falta de la alma, que él pretendió mostrar, no es flojo número de verso, sino artificioso y no ajeno de suavidad.»

(2) Pedro Henríquez Ureña: «El esdecasílabo castellano», en *Estudios de versificación española,* Buenos Aires, Universidad de B. A., Departamento Editorial, 1965, pp. 296-297, n. 3.

cia, escribir una Crítica del Verso a partir de las irregularidades o anomalías métricas (tímbricas, silábicas, estróficas y —sobre todo— acentuales). Hallar su razón temática, la conjunción con su materia en cada anomalía o particularidad formal es un comportamiento coherente ante el objeto que se desea comprender, no juzgar; acercamiento que supone un juicio de valor previo.

I. PRELIMINAR Y CRITICA DEL TEXTO

oye este libro que a tus manos envío
con ademán de selva (131),

[...] *Imprequé a las esferas*
y serví la materia de su música vana
con ademán intenso [...] (310).

3. La magnificencia de estos versos, su brío, su dulzura y gallardía rítmicas son el objeto sonoro que, conforme a la explícita invocación del poeta, hemos querido oír: poesía como poema en verso, o poema a secas, un «Todo Verbal», por ello mismo no definible de modo realista, pero rico en pormenores que se pueden interpretar (los diferentes géneros de prosa, desde el poema en prosa hasta el lenguaje coloquial, se definirán por lo que restan de ese Todo): el tono, el ritmo; los acentos: su distancia o su contigüidad; los acentos como signo métrico; el verso y el versículo, los signos diacríticos, las «licencias», la rima, la sintaxis y los estilemas; la ordenación de la materia. Es decir, lo acústico en cuanto eco (o productor) de lo semántico.

4. El texto (3), preparado y anotado por el autor, es bastante correcto. En sus 5.900 versos hemos hallado las siguientes erratas: *salos* por *saltos* (22), *secillo* por *sencillo* (96), *todos* por *todos.* (290, v. 4), *como* por *cómo* (309, v. 4), *Como* por *Cómo* (371, v. 16), *rehusas* por *rehúsas* (382), *dorada,* por *dorada.;* ni aquí ni en lo que sigue tenemos en cuenta la parte del libro (31-51) que contiene el poema en prosa *Pasión de la tierra.*

---

(3) Por las circunstancias que han acompañado su escritura, estas páginas se han valido de muy escasos auxilios bibliográficos, y se limitan a la lectura de la siguiente antología: Vicente Aleixandre: *Mis poemas mejores,* Madrid, Gredos, 1978[5]; ediciones anteriores: 1956, 1966, 1968, 1976, 1977 (primera reimpresión de la 4.ª ed.); las cifras entre paréntesis señalan sus páginas; las cursivas de las citas son siempre redondas en el original; su puntuación final puede no corresponder a la del texto.

II. EL RITMO COMO SIGNIFICANTE

1) *La versificación regular y sus motivaciones*

5. «Verbena» (92-3) es un poema regular enteramente escrito en endecasílabos, salvo dos alejandrinos (imprescindible alguna libertad) y un dodecasílabo discutible, que contiene una anomalía no rara en el autor: la reducción métrica de los esdrújulos internos (§ 38). De sus 47 endecasílabos 46 son del llamado tipo A (4), o con acento predominante en 6.ª; uno solo,

que sobre lengua de calor callado,

es del tipo B² (acentos en 4.ª y 8.ª). Faltan curiosamente endecasílabos con acento en 9.ª, irregularidad frecuente en Aleixandre (§ 15). La acentuación rítmica y las sílabas bien contadas son en este caso (quizá en este poeta) signo literario. Reproducen aquí el

frenesí *de las músicas y el cuerpo,*

son

un columpio *de sangre emancipada.*

6. En ocasiones el ritmo silábico-acentual surge interrumpiendo abruptamente una serie de versos fluctuantes; sucede, por ejemplo, en «Se querían» (111-2). Los seis primeros versos tienen las siguientes medidas silábicas: 4, 7 + 11, 11, 11, 4 + 11 + 4, 9 + 7. Después una serie de 28 alejandrinos con cesura central. Esta coexistencia en el poema de partes regulares e irregulares tiene carácter sistemático en la métrica del autor. En los versos 8.º y 9.º interviene un elemento semántico que instaura definitivamente el ritmo hallado:

cuando los rostros giran *melancólicamente,*
giralunas *que brillan recibiendo aquel beso.*

7. La regularidad surge claramente del tema imitativo en algunos casos: soneto «A Fray Luis de León» (186), romance «Noche mía», homenaje a San Juan de la Cruz (393).

8. O de la necesidad de domeñar una materia ardua: «El sexo» (244-5). Las dos partes del poema (1: 27 heptasílabos, 2: 23 endecasílabos) dibujan simbólicamente sobre la página la interpretación de su doble materia. La elección de las dos artes se muestra pertinente.

---

(4) P. Henríquez Ureña, art. cit. en *Estudios...*, cit., pp 272 y ss.

9. *En un vasto dominio*, libro que, a decir del autor, trata de la historia del hombre, con «situaciones concretas, individuos, grupos diversificados [...] asumidos [...] en la unidad suprema del mundo» (237), presenta un crecido número de poemas silábicos cuyo ritmo cerrado permite al poeta controlar una materia en parte externa.

10. Lo mismo pasa en «El inquisidor ante el espejo» (360-4), que con sus 125 heptasílabos es el poema silábico más extenso de la antología.

11. «Niñez» (23) tiene cuatro estrofas de heptasílabos con acento (principal o secundario) en 1.ª y 4.ª Tales apoyos constantes originan un ritmo marcado que de modo fonosimbólico reproduce el tema del primer verso:

Giro *redondo, gayo.*

12. *Rotundidad rítmica.*—A veces el ritmo fluctuante, heterogéneo, se detiene un momento para regalar un verso señero, esbelto, rotundo, y volver después al movimiento más cotidiano. Sucede en «Horas sesgas» (310); el verso en cuestión es

Avidamente ardí. Canté ceniza.

Eje rítmico y semántico de la composición: síntesis de lo anterior y umbral de lo que sigue.

13. *Ideal rítmico-armónico.*—Comprendemos ahora mejor los versos del epígrafe:

Referí circunstancia. Imprequé a las esferas
y serví la materia de su música vana
con ademán intenso, sin saber si existía.

Lo circunstancial heterogéneo es coherente con la *música vana*. Esta es bandera de una liza en pro de la comprensión de la totalidad compleja. Arma de su panoplia será el verso irregular. El verso regular, en cambio, poseerá siempre precisas motivaciones temáticas o será soporte de lo en parte «ajeno». Lo suyo y más propio de nuestro autor es lo sublime circunstancial, que exige un *ademán de selva*, un *ademán intenso.*

2) *La versificación arrítmica, dialéctica, hipotáctica como signo métrico.*

14. *Destrucción del ritmo.*—La destrucción del ritmo elemental parece ser inherente a la poesía más propia de Vicente Aleixandre.

15. *Endecasílabos con acento en 9.ª*—Ningún verso mejor, para aclarar lo dicho, que el endecasílabo, cuya tradición recoge un nutrido grupo de esquemas acentuales. Vicente Aleixandre enriquece con muchos ejemplos la colección de los endecasílabos con acento en 9.ª, apoyo anómalo por su contigüidad con el acento en 10.ª y, en ocasiones, 8.ª:

que en el terso crepúsculo está inmóvil (245),
La lengua viva no la veo, aún siento (346),
que el mundo no envejece. Su luz bella
perpetua es en mis ojos: también brillan (347),
Yo soy quien soy, pero quien soy es sólo (376),
para el conocimiento, y lo hollé en vida (371),
Abajo entre los hombres eché a andar (371),
Antes de que tu cuerpo finalmente (387)
suspiran si besadas, mas no hay lágrimas (373),
El viejecillo de verdad, se ha muerto (395),
Ese camino, esa ilusión es neta (61),
La certeza de siempre, los no-límites (64),
Arena, arena, tu clamor es mío (64),
cumplió años. La luna cayó en aguas (322),
Aquí llegué. Aquí me quedo. Es triste (339),
como brutal error. Pienso, no hablo (341),
Se ve en la noche el ruiseñor. No escucho (344).

16. *El ritmo y el acento; las pausas virtuales.*—Me parece materia opinable (pero la Academia afirma lo contrario) (5) si las sílabas acentuadas entre las cimas rítmicas destruyen o no destruyen la realidad acústica del ritmo. Yo diría que sí. Toda realidad acústica del poema es significativa, y su interrupción (peor, si sólo virtual: es más incisiva) también. Por lo mismo, siendo el ritmo acústico ritmo mental, y éste inseparable de aquél en la poesía hablada o leída (6), cualquier elemento acentual introducido en arsis tendrá doble naturaleza, y la destrucción del ritmo acústico acarreará (o será acarreada por) implicaciones semánticas, será expresiva, se podrá explicar temáticamente. Contrapunto verbal que a menudo se hace figura de polarizaciones extremas, de distanciamiento, de negación, de unión admirativa. La razón física de lo dicho (7) —razón que repercute en la psique— es la imposibilidad de establecer la acentuación de una sílaba sin comparar su amplitud de onda con la de las sílabas conti-

(5) Real Academia Española (Comisión de Gramática): *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p. 66.

(6) Sobre el ritmo de la palabra cantada, cfr. P. Henríquez Ureña: *Estudios...*, cit., pp. 89-90, número 1, y R. A. E.: *Esbozo...*, cit., p. 66., n. 7. Aquí usamos *tesis* y *arsis* en su sentido primero de apoyo y levantamiento, con esta diferencia: que al tiempo marcado se le opone un tiempo menos marcado, no necesariamente átono.

(7) Cfr. *Esbozo...*, cit., p. 64.

guas. El ritmo se basa en el intervalo que separa los apoyos acentuales; de donde nace la necesidad de establecer la existencia de espacios virtuales (conjuntos vacíos de la matemática) o pausas psicológicas que distancien —cuando falten las prosódicas— a las sílabas tónicas contiguas. Esta hipótesis —confirmada por la naturaleza temática de la gran mayoría de acentos contiguos— permite unir y separar los elementos de la unidad melódica, es decir, aceptar la destrucción acústica del ritmo natural para integrarlo en otro ritmo más lento, complejo y meditativo. (En virtud de las pausas que necesitan, los acentos en contacto provocan [o derivan de] cierta insistencia en la palabra aislada, atomizan el verso en diferentes núcleos verbales, subordinando las figuras acústicas a las gnoseológicas.)

17. *Dialéctica contra ritmo.*—Con las debidas distinciones y matices, la poesía de Vicente Aleixandre se puede así dividir en dos grupos: el fluctuante y el silábico. Maneras que coinciden con dos clases temáticas: participación del individuo en el transcurrir del cosmos e historización de la vida humana.

La injerencia de la fluctuación en los poemas silábicos resalta en «Los amantes viejos» (344-50):

Se ve en la noche el ruiseñor. No escucho.
El viento estos cabellos desordena. Mas no los míos.
Y la luna es fría.

Así ordenados, los versos tienen once, dieciséis y seis sílabas, respectivamente. Esta distribución coincide con otros tantos apartados de carácter dramático o dialéctico. La realidad rítmica es diversa: tres endecasílabos, que se obtienen integrando el último verso con el final del segundo. La intención discursiva parece evidente, y más si se considera que el verso *Y la luna es fría* es el único de base par en este largo poema.

18. También asistimos a casos de irregularidad estrófica. Sea el poema «Se querían» (111-112): después de un primer tetrasílabo, que es como el prólogo de la composición cuyo título repite, el poeta nos brinda ocho estrofas: la primera, de cinco versos (o de cuatro, considerando el primero como elemento aparte); las seis siguientes, de cuatro versos blancos, en su gran mayoría alejandrinos; la última estrofa, que es una larga enumeración, tiene no cuatro, sino cinco alejandrinos. «Tormento del amor» (123-4) contiene diez estrofas: ocho de cuatro versos, dos de cinco. Precisamente estas dos estrofas son las más ricas en elementos expresivos.

19. *El carácter arrítmico.*

El mar, la tierra, el cielo, el fuego, el viento,
el mundo permanente en que vivimos,
los astros remotísimos que casi nos suplican,
que casi a veces son una mano que acaricia los ojos (98).

Se ha visto más arriba (§ 6) aparecer el ritmo silábico interrumpiendo una serie de renglones irregulares. Asistimos aquí (como en otras ocasiones) al caso contrario. A un grupo compuesto de endecasílabo, alejandrino, se suma un verso paradigmático, que se puede descomponer en columna: ¿17 sílabas?, ¿5 + 5 + 7?, ¿7 + 11? No me decidiría a introducir un endecasílabo en el análisis de este último verso. El poema («La luz» [98-9]) sigue de manera irregular, alternando versos contados y versos libres. Ahora bien, de sus 37 versos, ocho son interrogativos; ocho, invocativos; tres, exhortativos; siete, enumerativos; el período sintáctico está incompleto en las estrofas *Contemplando ...* y *Mirando ...* (faltan los verbos principales). El poeta ve a los hombres como *tiernos animalitos* [...] / [...] *guardados por su mudez / en la que sólo se oye el batir de las sangres.* Este asombro temático forma un cuerpo único con el balbuceo del ritmo.

20. *Sílabas átonas como signo métrico.*

*Escribo aca*so para los que *no me leen* (239),

Por eso,
cuando en la mit*ad del camino un triste escarabajo*
que fue de oro
*siente próximo el cie*lo como una in*mensa bola*
y, sin em*bar*go, con sus pa*titas nunca pétalos* (109-110).

Pero de su lle*gada decía poco, y mezclado con el*
*pú*blico gener*al de la carrera esforzada* (190),

*Hom*bre que de madru*gada...* (213).

Otro de los caracteres de la poesía de Vicente Aleixandre (y de nuestro siglo poético) es la abundancia de sílabas átonas, ya en anacrusis, ya en el interior de la unidad rítmica. Se sabe que la normativa clásica no aceptaba más de dos sílabas átonas entre los ictus; también que los acentos secundarios facilitan muchas escansiones que serían difíciles sin ellos. La zona de «poesía hablada», con abundancia de versículos, es la que, por contener gran número de palabras vacías (conjunciones, preposiciones, relativos), en una palabra, por su tendencia a la hipotaxis, más se presta a acelerar su dicción con la rapidez que los vocablos serviles inyectan en la fonética sintáctica.

Las sílabas átonas son a menudo signo métrico de una disposición comunicativa, de una postura antiindividualista. Acercan el poema al ritmo de la conversación, asumen artísticamente la fluidez casual de la palabra diaria.

21. La misma pérdida de la individualidad se aprecia en los «poemas cósmicos», cuyo rápido transcurso, provocado por la abundancia de sílabas átonas, es claramente fonosimbólico:

viaje hacia un mundo prometido, entrevisto,
al que mi des*tino* me convo*caba con muy dulce certeza* (142).

*Tiernamente en mi boca, la luz del mun*do me ilumi*naba por dentro*
Y los rum*orosos bosques* me desearon entre sus *verdes frondas* (ibídem).

En algún caso,

*impregna*do toda*vía* del e*fí*mero deseo apa*ga*do del *hombre* (ibíd.),

la cláusula formada por tónica + 3 átonas, cláusula anómala, parece elevarse a categoría de norma, oponiéndose aquí a la sinalefa entre *deseo* y *apagado.* Delirio rítmico explicado en parte.

porque la luz rosada era en mi cuerpo dicha (ibíd.).

Es

[...] *la dicha, la oscura dicha de morir,*
*de comprender que el mundo es un gra*no que se deshar*á* (95):

aceleración final claramente simbólica.

22. *Frecuencia de pausas.*—También las pausas pueden ser signo literario. *A priori* podemos imaginar mayor abundancia de suspensiones en la prosa que en el verso, más en el discurso, cuya trabazón misma indica el encadenarse de las ideas y la necesidad de distinguir sus partes, que en la lírica. La expresividad de la exclamación *Oh* anula de modo discontinuo en la escritura la coma siguiente:

Oh el amor unitario
de la materia, o luces (249),

Oh, conjunción del fuego
con su materia idónea (245).

El esfuerzo por superar, comprehendiéndola líricamente, una materia no destruida, sino bien observada y analizada, produce la siguiente fragmentación:

Donde estás tú que miras, ellas, las dos figuras,
aquí tendrían que estar, oh, sobre-estar,
a tu lado, sin vérselas (275).

23. La pausa puede ser virtual o temporal. Esta se produce cuando le precede y le sigue una sílaba necesariamente en tesis. Dámaso Alonso, *La ventana, abierta,* v. 10:

Tengo el manso dolor, tengo *la pena.*

Aleixandre:

Y ahí en la luz, he*chas la luz, te llegan* (320).

3) *Los acentos en contacto.*

24. *Los acentos y el ritmo.*—Ya hemos hablado de los acentos en contacto o contiguos (§§ 15, 16). Veamos la cuestión con más detalle. La Academia define el ritmo como «sucesión de intervalos de duración delimitados por dos puntos de prominencia acústica» (8). Estos intervalos son de duración regular en la música, de duración irregular en la palabra. El ritmo es independiente del tono y existe en «la musitación y el bisbiseo» (9): añadamos que existe en el silencio de la lectura callada y en la memoria. «No importa que las sílabas situadas entre las dos cimas rítmicas, o algunas de ellas, sean acentuadas [...]. El verso de García Lorca *(Romancero gitano,* 4):

Pero ***yó*** *yá nó sóy* ***yó***

constituye, en cambio, una unidad melódica, con la curiosa particularidad de que todas las sílabas intermedias son acentuadas. Pero la nivelación melódica, más acusada tal vez por esa razón en este caso, no destruye la realidad acústica del ritmo, cuyos dos puntos críticos señalamos aquí con negrita.» «Había sido señalada hasta ahora la posibilidad en español de tres monosílabos sucesivos acentuados. El verso de García Lorca, acaso excepcional, muestra que las posibilidades son bastante mayores» (10). (En efecto, Vicente Aleixandre nos brinda un ejemplo equivalente: *Oh, sí, yo sé bien lo que tú vigilas* [223], y don Alonso gana a los amigos en la liza acentual [*Mujer con alcuza,* v. 6]: *Yo no sé qué es más gris,* donde la unidad melódica *sé qué es más gris* [analizando según el criterio académico] va precedida por otros dos monosílabos acentuados [a menos que se interpreten como anacrusis].)

(8) *Ibidem,* p. 65.
(9) *Ibídem,* p. 66, n. 4.
(10) *Ibídem,* p. 66.

25. Otra salvedad: ¿pertenecen a la unidad rítmica los dos puntos de prominencia acústica? ¿O sólo el primero forma cláusula rítmica con los puntos inacentuados que le siguen? Esta es la lectura seguida por T. Navarro Tomás y ampliamente experimentada. Resumamos: el verso puede empezar por anacrusis (sílabas átonas, una o dos por lo común, anteriores al primer ictus, musicalmente arsis inicial); sigue, desde el primer acento, el período rítmico, que se extiende hasta el último acento, excluido; el período rítmico se compone de una o varias cláusulas; cada una de las cuales consta de tónica y una, dos o (menos frecuentemente) tres átonas; con el último acento del verso inicia el período de enlace, que comprende la última tónica, las átonas que le siguen y la eventual anacrusis del verso siguiente (11). Así quedan enlazados todos los versos de un mismo poema o de una estrofa o período sintáctico lógicamente autónomos. Una pausa importante puede restaurar la anacrusis, asimilada en la lectura continua por el período de enlace.

26. El citado verso de García Lorca, junto al que le sigue, se leerían así:

Pero ya no soy ni mi sa es ya mi sa.
yo yo, ca ca

La última sílaba átona es átona-tónica, como la última breve del hexámetro es breve-larga (diástole).

27. *Las unidades rítmicas.*—Pero ¿qué es la unidad rítmica? Tesis y arsis, tiempo marcado y tiempo *menos* marcado. Aquél lo forma una sílaba tónica, de acento principal o secundario, y de elevada cantidad escansional (como demuestran las inscripciones fonéticas) (12); éste consta de una o más sílabas sin acento o con acento menos marcado. La unidad rítmica mínima, esencial, es la compuesta por tónica + átona, que en verso equivale a tónica + cero. Si cada verso tiene su propia unidad rítmica (independientemente de su eventual enlace con los otros), y si los bisílabos son versos, parece evidente que en ellos (monosílabos tónicos, bisílabos paroxítonos o trisílabos proparoxítonos) se encuentra el núcleo rítmico esencial.

28. *El acento contiguo como signo métrico.*—Esta digresión ha parecido necesaria antes de tratar de los efectos que los acentos contiguos producen y volver a nuestro poeta. Efectos, como siempre,

(11) Tomás Navarro Tomás: *Métrica española. Reseña histórica descriptiva*, Madrid, Guadarrama, 1972^{3}, pp. 35-36.
(12) Cfr. *ibídem*, pp. 37-38.

dobles: acústicos y gnoseológicos. Ante todo, el acento contiguo es siempre una anomalía rítmica. Anomalía rítmica que puede ser un refinamiento poético, una necesidad, cuyas causas deberemos hallar en cada caso, buceando en el contexto, a fin de oír el eco de su estridor en el campo semántico.

29. El acento en contacto podrá producir sea un tiempo vacío (§§ 16, 23), sea un alargamiento de la sílaba precedente:

[...] *Y ella alza*
al hijo. —Hija, tú más que él— (251).

El adverbio *más* alarga significativamente la escansión del pronombre: el ritmo se detiene un momento en la tesis, en *tú,* como si éste estuviera coronado por un calderón, que no interrumpe el ritmo, que lo suspende de manera expresiva. ¡Cuántos ejemplos podríamos aducir!

*Allí también viví, allí, ciudad generosa, ciu*dad *honda* (166).

Esta *ciudad honda* es tan honda, que es casi un pentasílabo; cuantitativamente equivale a su traducción italiana *città profonda,* o a su metátesis *honda ciudad* (cinco sílabas métricas). ¿Por qué? El acento *hon-* ha alargado el acento *-dad*, que viene a ocupar su tiempo en tesis y el tiempo siguiente en arsis.

30. *Acentos contiguos y unidades rítmicas.*—Podemos establecer la siguiente ley: un acento contiguo transforma el anterior en unidad rítmica (tesis + arsis) cuando los dos ocupan necesariamente un tiempo en tesis. Digamos

Más, más

de manera marcada, sin privar al primer vocablo de su propio acento y llevando el compás de dos por cuatro. La transcripción musical sería

Más, *más*

El segundo acento ha incrementado la cantidad del primero.

31. Si el segundo acento está en arsis (situación que se produce cuando le sigue otro antes de la pausa prosódica), como en el primer ejemplo del § 29, se produce la ya vista estasis rítmica, una parada en el primer acento

Hi-ja tú *más que él*

con el segundo en escansión intensa.

32. Cuando el segundo está en tesis y el primero en arsis, éste puede alargarse o intensificarse. *Tarde, ¡qué tarde!* (256), se puede transcribir así:

Tar-de, ¡qué tar-de!

33. *Análisis rítmico-temático.*—Es verdad que la lectura corrida no tiene en cuenta la contigüidad acentual, porque disuelve las unidades rítmicas en las cláusulas, y las cláusulas, en los períodos. También es verdad que esos acentos existen, y que el considerar la pertinencia y la significación de todos los elementos de la realidad lingüística del poema puede dirigir la atención hacia tales prosodemas arrítmicos y enriquecer la lectura con elementos nuevos: la lectura es punto de arranque y es meta de toda meditación sobre el poema. Los acentos contiguos serán un contrapunto, mental y sonoro, que matizará expresivamente la primera lectura espontánea.

Algunos versos con acentos contiguos:

Cantad por mí, pájaros centelleantes (180),
Tarde, ¡qué tarde! Ya los terciopelos (256),
Quizá nunca fue niña: anciana (276),
Lo mismo se diría del que creció y fue joven (301),
Lejana está. Muy lejos (299),
Yo soy quien soy, pero quien soy es solo (376),
Es más, es mucho más (388).

En la agrupación *es más* el verbo tiende a perder algo de su intensidad en favor del pronombre, como al revés, en *más es,* el verbo incrementa su apoyo. En este verso considero *Es* en arsis marcada que llamaré en este caso «semianacrusis»; la pausa ante tónica alargará la cantidad de *más,* que se leerá con calderón; de nuevo el verbo se encontrará en arsis marcada:

Ěs   *ěs*   *cho*
    más,   *mu*   *más*...

* * *

Que no habló, y aún te escucho (300):

Semianacrusis *Que no ha-;* la conjunción disminuye el tiempo de la pausa y el de la sílaba *-bló:*

Que no ha y aún te es cho
bló, cu

* * *

Ah, cuán cierta es tu noche (316):

Cuán pierde parte de su intensidad en esta agrupación (cfr. casos análogos en «Esbozo...», cit., pp. 73-4), por lo que la lectura empezará en tesis:

cuan ta es tu che
Ah, cier no

* * *

Nació y no supo. Respondió y no ha hablado (334).

La fuerte pausa crea dos hemistiquios; el verso tiene dos anacrusis; ambos hemistiquios son idénticos acentualmente: anacrusis + tres acentos contiguos + átona: anacrusis y dos unidades rítmicas. Identidad acentual y sintagmática que corren paralelas por el campo semántico del determinismo, de «lo fatal»: los apoyos contiguos están aquí motivados por el pesimismo gnoseológico, y ellos mismos son pura negatividad rítmica. Leo así:

Na no po. Respon no ha ha do
ció y su — dió y bla

* * *

isla Caimán... Ah, oh (394).

A este verso extraordinario se le puede aplicar la ley del § 30. La pausa seguida de tesis anula el contacto *-mán Ah.* El período consta de cuatro unidades rítmicas:

la Cai ... ...,
is mán Ah oh...

Este heptasílabo es cuantitativamente análogo al endecasílabo anterior:

la de ba, los Pa Ga ba.
Is Cu rís, yum

Se puede hacer la prueba con un cronómetro, pero lo más sencillo es leer y tomarse el pulso: tesis y arsis corresponderán a la diástole y sístole zoológicas. Los apoyos contiguos han prolongado la cantidad del heptasílabo, y lo han asimilado el endecasílabo, elevando la *isla Caimán* a la categoría más solemne de los lugares geográficos precedentes; el ritmo crea un verso medio irónico, medio evocativo, de gran suspensión lírica.

34. *Análisis rítmico-sintáctico.*—Los acentos en contacto acompañan a menudo a sintagmas admirativos:

> ¡Cuán triste *por tu niebla*
> *mi cuerpo! Su aletazo*
> ¡qué frío *en tu profundo!* (382),
>
> [...] Oh vi*drio mudo*
> *que engañas* [...] (ibíd.),
>
> [...] Oh, si*gue*
> *mintiendo, siga sólo*
> *aparencial tu leve*
> *vidrio ondular, tu espuma*
> *de* luz, oh *superficie*... (383);

o negativos:

> No soy *joven, y existo* [...] (322),
>
> Son muer*tos acabados.*
> *Qui*zás aún no *empezados* (323);

o interrogativos:

> *Dime, dime* quién *eres, quién me llama, quién me dice,* quién cla*ma,*
> *dime* qué es *este envío remotísimo que suplica,*
> qué llanto *a veces escucho, cuando eres sólo una lágrima* (99).

35. *Escansión y acentos en contacto.*

> [...] *Su* luz be*lla*
> *per*petua es *en mis ojos: tam*bién bri*llan* (347),
>
> *por su ver*dad hoy *jura la boca misma que be*só y aún a*ma* (295),
>
> *El pelo cande*al *toma* sol, aún no ha ardi*do*
> *del todo* (251),
>
> *La cintura* no es *rosa.*
> No es a*ve.* No son plu*mas* (153).

En todos los casos el acento en contacto, particularmente cuando hay varios acumulados, produce —ya lo hemos visto— cierta dificultad ejecutoria, que se traduce en lentitud escansional. Esta violencia verbal es siempre función de otra violencia gnoseológica inscrita en el campo semántico de lo positivo o de lo negativo. Del campo negativo hemos visto muchos ejemplos: una materia ardua y dialéctica pide un soporte análogo. La expresión de una materia elevada por encima de la realidad media nos brinda este verso:

*Mi*rad cuán pu*ro* se *al*za (155).

Poemas de la consumación y *Diálogos del conocimiento* son los libros más ricos en acentos contiguos. Atendiendo a los datos que arroja esta antología, poseen, respectivamente, un 39,66 por 100 y un 40,55 por 100 de los mismos. (Los cálculos se han hecho contando los acentos contiguos, multiplicándolos por cien y dividiendo el resultado por la suma de los versos.) Los otros libros han procurado las siguientes cifras: *Ambito,* 12,35 por 100; *Espadas como labios,* 21,83 por 100; *La destrucción o el amor,* 15,37 por 100; *Mundo a solas,* 33,47 por 100; *Sombra del paraíso,* 20,73 por 100; *Nacimiento último,* 23,52 por 100; *Historia del corazón,* 28,26 por 100; *En un vasto dominio,* 27,33 por 100; *Retratos con nombre,* 28,82 por 100; *Poemas varios,* 31,29 por 100. Total: 5.900 versos, 1.586 acentos contiguos: 26,77 por 100. Se han calculado, para hacer una comparación rápida, los acentos contiguos de otros poemas de épocas distintas. Las famosas *Coplas,* de Jorge Manrique, 480 versos, 48 acentos contiguos, 10 por 100; el *Romance de la loba vieja,* 48 versos, 11 acentos contiguos, 22,08 por 100; el poema «Más allá», de Jorge Guillén, 200 versos, 29 acentos contiguos, 14,50 por 100; *Mujer con alcuza,* de Dámaso Alonso, 168 versos, 34 acentos contiguos, 20,83 por 100. Los dos Jorges presentan las escansiones de mayor fluidez, junto con el primer libro de Aleixandre, *Ambito;* el *Romance* y *Mujer con alcuza,* ambos altamente dramáticos, son de ejecución rítmica más ardua, pero inferiores a la media de nuestro poeta, cuyo dictado rítmico tiene más estridor expresivo.

36. *El poeta explica su obra.*—Vicente Aleixandre presenta así *Poemas de la consumación:* «Intenta [este libro] cantar con grave voz y ademán consecuente la situación del viejo que vive la plena conciencia de la juventud como el equivalente de la única vida. Lo demás es sombra, olvido. No es un libro elegíaco, sino quizá un libro trágico [...]. En este libro sentí la precisión del empleo en mi verso de los elementos irracionales [...]. Traté, pues, de irraciona-

lizar el elemento expresivo [...] (307). El libro, que presenta un altísimo porcentaje de acentos contiguos, está compuesto casi todo en heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos, sin versículos. La introducción de una materia trágica e irracional en el verso medido produce la tirantez expresiva plasmada en las cifras de los acentos irregulares.

Poemas de la consumación son piezas breves y líricas; largas y dramáticas las de *Diálogos del conocimiento.* Sin embargo, por los rasgos de su estilo, por la colaboración acentuada del pensamiento poético, por el uso caracterizado de las contradicciones lógicas y por el clima de última madurez de la vida, que en vertientes muy distintas los dos respiran, creo que ambos libros constituyen una zona de mi trabajo, un paso más en el trazado de una poesía que aspira a cumplir —intentar cumplir— un ciclo vital» (337-8). Métricamente los dos libros son muy semejantes y análogos en muchos de sus temas. Esas contradicciones lógicas se transforman en anomalías acentuales. Los dos porcentajes de acentos contiguos son parecidos.

37. *En un vasto dominio, media estilística del autor.*—Los porcentajes atribuyen a este libro un 27,33 por 100 de acentos contiguos, cifra que se coloca en la zona equidistante entre el 12,35 por 100 del primer libro y el 40,55 por 100 del último (aquí no se tiene en cuenta *Poemas varios,* álbum con poemas de años muy distantes). *En un vasto dominio* es, según su autor, una «síntesis armonizadora de las dos vertientes de su visión general» [«temporalidad humana» y «vivir histórico»], y «es quizá uno de los libros que el poeta siente como más significativos, si no el preferido entre los suyos» (237). En él se recupera el ritmo regular, después del verso muy libre de las obras anteriores; el porcentaje de la contigüidad acentual demuestra coherencia con el significado del libro en el contexto de la obra del poeta.

III. APUNTES VARIOS

38. *Reducción métrica de los esdrújulos internos.*—Hablar brevemente de la contigüidad acentual en la poesía de Vicente Aleixandre era el propósito inicial de este escrito. Han surgido al aire de la lectura otras observaciones. La primera trata de los esdrújulos internos.

I. Málaga *estaba dorada.*
El mar azul, pintado en verdemar,
y era una confusión de colorido
de sol y sal (394),

II. *¿Sois mis amigos, uno a uno? Ninguno.*
Máscara única que uniforme transcurres.
¿Cómo te llamas? Día a día he tenido,
sombras amigas, vuestros humos lentísimos,
sordos volúmenes *de un vapor transitorio* (384).

III. *Vasos o besos, luces o escaleras,*
todo sin música *asciende cautamente* (92).

Málaga estaba dorada es el único octosílabo del poema «El viejecito de verdad», composición de versos con base impar. Es probable —a la luz que arroja el ejemplo III— que Vicente Aleixandre lo haya compuesto teniendo en cuenta la reducción cuantitativa del esdrújulo inicial: *Mál* < *a* > *ga.* Parece confirmarlo el verso de «Verbena» (92-3), compuesto casi todo en endecasílabos (§ 5): 47 endecasílabos (si se acepta nuestra hipótesis) y un alejandrino. La única excepción, el dodecasílabo, *todo sin música asciende cautamente*, habrá de considerarse reducido a endecasílabo en virtud de la disminución cuantitativa del esdrújulo. El ejemplo II nos ofrece una serie de dodecasílabos, interrumpida por dos versos de trece sílabas: *Máscara única que uniforme transcurres* y *sordos volúmenes de un vapor transitorio.* También aquí la reducción cuantitativa de *única* y *volúmenes* restituye la regularidad silábica. (Es verdad que la cesura en quinta quitaría la necesidad de recurrir a tal reducción cuantitativa, pero dicha cesura tendría coherencia sintagmática sólo en los versos de por sí regulares, que tienen pausa prosódica después del quinto tiempo rítmico, y sería asintagmática en los dos versos que nos interesan.) *Algidos despidos* (30), en una larga serie impar («Mar y noche» [29-30]), parecería confirmar la mencionada reducción; pero, en realidad, formará, con *redondos bultos* del verso anterior *(músculos emergidos, redondos bultos),* un endecasílabo: *redondos bultos, álgidos despidos;* endecasílabo segmentado para evitar la consonancia a final de verso de *emergidos* con *despidos;* confirma esta solución el tetrasílabo anómalo de la misma composición *se alza, pide,* que compone un endecasílabo con el heptasílabo precedente *(de masa torva y fría).* La razón de la división podrá ser en este caso la anáfora que viene a crearse con el verso sucesivo *(se hunde luego en la cóncava garganta),* la cual exalta, con su disposición inicial, el relieve de la antítesis *se alza / se hunde.*

39. *Signos diacríticos. Diéresis señalada y diéresis latente: la transformación de un signo gramatical en signo literario.*

Parece atado al hondo
abismo el mar, en cruz, mirando
al cielo alto, por desasirse,
violento, rugiente, clavado al lecho negro (30).

¿Rugiente o rugïente? El ritmo de estos versos favorece la segunda lectura, el alejandrino, con esa diéresis, esa ejecución con hiato, que tan voluptuosa parecía a Paul Valéry (aquí más que voluptuosa sería pérfida). Queda por resolver el problema de la indicación constante del hiato con la diéresis. La razón de la exclusión o empleo del signo diacrítico puede ser de naturaleza temática. Efectivamente, el mismo Aleixandre señala en ocasiones la lectura elegida:

> *se desgarraba virginalmente para amaros,*
> *desnuda, pura, invïolada* (133).

Desnuda, pura, invïolada es un verso excepcionalmente eficaz. En efecto, la diéresis a n u l a l a s i n a l e f a a n t e r i o r. El verso es decasílabo, e *invïolada* llevará acento secundario en la primera sílaba, que se leerá en tesis, conforme a la regla fonética general que pone el apoyo secundario en la primera sílaba de los pentasílabos paroxítonos. Tenemos cuatro unidades rítmicas (la primera, con anacrusis):

des da, ra, vïo
da.
nu pu in la

La diéresis, pues, ha transformado un octosílabo en decasílabo; esta transformación es un signo métrico. Adviértase la diferencia de expresividad, cómo esas separaciones silábicas, cómo esos hiatos transportan el significado del desgarrón virginal del verso precedente: son también ellos un desgarrón acústico; el tema de la castidad se opone aquí a la unión de los sonidos; y la separación de las vocales se hace significante poético de aquella materia.

En

> [...] *Aquí a mis pies lianas*
> *bullen, y sienten que tierra es todo, y nada*
> *es diferente* (339).

la interpretación exige «lïanas» (forma parte del endecasílabo *sobrevuelan. Aquí a mis pies lianas),* pero el poeta ha dejado aquí al lector el cuidado de añadir la diéresis necesaria.

40. *Verso y versículo.*

> *¿Para quién escribo?, me preguntaba el cronista, el periodista o simplemente el curioso.*
>
> *No escribo para el señor de la estirada chaqueta, ni para su bigote enfadado, ni siquiera para su alzado índice admonitorio entre las tristes ondas de música.*
>
> [...]
>
> *Escribo acaso para los que no me leen. Esa mujer que corre por la calle como si fuera a abrir las puertas a la aurora* (239).

La abundancia de versículos en la poesía de Vicente Aleixandre representa bien el *ademán de selva* con que el poeta nos la brinda. ¿Cuál es la diferencia formal más importante entre verso y versículo? Prescindimos de aquellos casos en los que el versículo es perfectamente analizable métricamente como sucesión de versos simples. (En

> *Yo te veo gozoso todavía allá en la tierra que nunca fue del todo separada de estos límites en que habito* (137).

podemos, entre otras soluciones, distinguir: un endecasílabo, un pentasílabo, otro endecasílabo, un eneasílabo.) Lo que realmente caracteriza al versículo es su abundancia en palabras vacías: conjunciones, preposiciones, relativos átonos. Es decir, su carácter hipotáctico, que significa renunciar al canto en pro de la función comunicativa del lenguaje.

41. *La sinafía.*

> *Sin un soplo, arcilla finita, erige tu vacilante forma*
> *y calidad de dios tomas en préstamo,*
> *no, no desafíes cara a cara a ese sol poderoso que fulge*
> *y compasivo te presta cabellera de fuego* (161).

> *Para morir basta un ruidillo,*
> *el de otro corazón al callarse* (86).

En ambos casos el enlace vocálico entre versos sucesivos *(fulge y; ruidillo, el)* restituye la medida silábica justa a los renglones finales, que de quince y diez sílabas pasan, respectivamente, a catorce y nueve, conforme a los esquemas de las composiciones en que se hallan. En ambos casos la sinafía posee justificación sintagmática y escansional: los versículos compuestos que de ella resultan corresponden al contexto rítmico. Los dos primeros versos del primer ejemplo *(Si un soplo* [...] / [...] *préstamo)* figuran unidos en versículo en la edición de las *Poesías completas.* Ello confirma la sinafía en los dos versos siguientes. Esta «licencia» es de primera importancia en nuestra poesía, y aislada se encuentra en muchos autores, antiguos y modernos. El caso más ilustre, por su carácter sistemático, lo tenemos en las *Coplas* de Jorge Manrique, donde va acompañada de la compensación.

42. *La rima.*—La rima ocupa en esta selección un lugar secundario: aparece de manera ordenada en pocas composiciones. Por lo mismo es interesante asistir al espectáculo de la irregularidad en

la colocación de las rimas, tal como aperecen, a veces, de manera inesperada. (El primer libro, *Ambito*, es el más rico en poemas rimados.) En varias ocasiones la rima es una eminencia gris que oculta, en la masa tonal de las oposiciones y del ritmo, su propia resonancia. En

Muchacha, corazón o sonrisa,
caliente nudo de presencia en el día,
irresponsable belleza que en sí misma se ignora (106).

las tres asonancias finales o internas *(sonrisa, día, misma)* se diluyen sabiamente. Sea el poema *Diosa* (145); sus 23 heptasílabos contienen las siguientes rimas externas: *hermosa* (v. 4), *dichosa* (v. 8), *sola* (v. 10); *tangible* (v. 11), *gime* (v. 14), *tigre* (v. 15); *extensa* (v. 18), *vuestra* (v. 21); *ofrecida* (v. 19), *ígnea* (v. 22). Como se ve, la distribución es «caprichosa» —si el capricho engendra el arte—. En *Los besos* (147 la asonancia í-a se repite, entrecruzada con otras, en los versos siguientes: 1, 4, 14, 15, 16, 18. Libertad absoluta e intensa (tres versos sucesivos asonantados) que alcanza su apogeo en el «Diálogo de los enajenados» (365-9). Este poema cuenta 101 versos, sobre todo alejandrinos. Después de varias asonancias y consonancias dispersas, el poeta escribe: *Cavo en lo oscuro* (v. 88). El verso 93 repite la velar: *o un subproducto bello que sorprende o adula*, e introduce una extraordinaria serie de catorce versos monorrimos velares (asonancia ú-o), mezclada con tres aliteraciones palatales *(esbeltísima, vivir, risa)*, acompañadas de una velar-palatal-media *(última)*. Las rimas de esta serie única son de carácter típicamente fonosimbólico y se matriculan en el campo semántico de la oscuridad negativa: *números, juncos, últimos, puro, súcubos, hundo, mudo, tumulto, sepulto, humo, difuso, desdibujo, rehúso.* El fragmento tiene luz propia en esta antología.

Poemas varios acoge varias composiciones con rima. Muchas de las cuales las podemos conectar con la época vecina a *Ambito*. La rima aquí no está escondida, no es irregular, tiene más peso rítmico. En «El viejecito de verdad» (Homenaje a Salvador Rueda) (394-5) las rimas velares -ón, -or, -oh, reproducen la sonoridad del nombre del homenajeado, aunque *Salvador* no esté nunca en posición final.

43. *Nota sintáctica: los pronombres enclíticos como signo literario.*—El *ademán de selva* admite alguna figura preciosa en lo sintáctico, *gota fresquísima de rocío* que *brilla sobre una rosa.* Me refiero al pronombre enclítico detrás de un tiempo verbal diferente del imperativo, del infinitivo, del gerundio: uso típicamente literario

en nuestra época, que lo ha suprimido en la lengua hablada. Esta marca de elevación tonal es relativamente frecuente en Vicente Aleixandre:

> *La sangre rueda y pasa,*
> *y ardiente sigue y vase* (244),

> *que entre los brillos rueda, perdura, torna, aléjase* (260),

> [...] *El aire inmóvil tránsese*
> *del rasguear buido que vuestra oreja alcanza.*
> *La pluma de ave vuela, a ras del blanco intacto,*
> *y traza o vive: escribe. Hirientemente quéjase* (261),

> *Preso es o libre un hombre según su ánima dígale.*
> *En sus cadenas suelto forjó el destino haciéndose*
> *quien entre muros siempre vivió, venció: entregóse* (262),

> *Los pámpanos, el torso desnudo; a la cintura vese*
> *la piel salvaje. El tronco sostiene el cuello y álzase* (271),

> *Mi cuerpo es la ballesta en que la piedra yérguese* (376),

> *Soy la espuma primera que entre las ondas álzase*
> *y en la cresta aquí irísase* [...] (ibíd.).

Vase, aléjase, entregóse, yérguese, álzase, son movimientos petrificados por ese enclítico añejo; petrificados tonalmente, pero a veces rítmicamente exultantes gracias a la ligereza que procura la posición final de las palabras esdrújulas. Y hay movimientos lentos, pausados, incisivos: *Hirientemente quéjase.*

44. *Estilemas: 1. Masa tonal de los adverbios en -mente.*—Abundan en la poesía de Vicente Aleixandre los adverbios en -mente. Su lentitud fonética, su masa tonal, es signo métrico en muchas ocasiones. Un caso típico: «El viejo y el sol» (220-1):

> *Se apoyaba en el tronco, y el sol se le acercaba primero, le mordía suavemente los pies*
> [...]
> *Después ascendía e iba sumergiéndole, anegándole,*
> *tirando suavemente de él, unificándole en su dulce luz.*
> [...]
> *Toda la quemazón, la historia de la tristeza, el resto de las arrugas, la miseria de la piel roída,*
> *¡cómo iba lentamente limándose, deshaciéndose!*

> *Como una roca que en el torrente devastador se va dulcemente desmoronando,*
> *rindiéndose a un amor sonorísimo,*
> *así, en aquel silencio, el viejo se iba lentamente anulando, lentamente entregando.*

Y yo veía el poderoso sol lentamente morderle con mucho amor
y adormirle
[...]
como una madre que a su niño suavísimamente en su seno lo
reinstalase.

[...] [*el viejo*
dulce] *había pasado ya a ser la luz*
y despaciosísimamente era arrastrado en los rayos postreros del sol
como tantas otras invisibles cosas del mundo.

El poema tiene 20 versos o versículos; en ellos, nueve adverbios en -mente. Masa tonal lenta, imperfectiva, durativa, como los 22 pretéritos imperfectos que nos presentan la acción, el transcurso en su pausado devenir. Oigamos:

Después ascendía e iba sumergiéndole, anegándole,
tirando suavemente de él [...],
¡cómo iba lentamente limándose, deshaciéndose!

Los gerundios dan la mano a los adverbios en este viaje despacioso, de sonoridad sosegada. La significación se ha resuelto en tono; la materia en idea acústica.

45. *Estilemas:* 2. *La repetición de una fórmula sintáctica.*

El alba, o nunca (332),
su tibieza o rayos (333),
amor o dádiva (365),
la sonrisa o la flor (366),
La tristeza u hoyo en la tierra (65)
El mar o una serpiente,
el mar o ese ladrón que roba los pechos (76),
Quiero amor o la muerte (77),
O luz, o sombras (371),
Así lo siento o lo razono (373),
[...] *No sé, difícil es optar*
qué está más escondido, si el puñal o la rosa (375),

Con la rosa en la mano adelanto mi vida
y lo que ofrezco es oro o es un puñal o un muerto (377).

El valor de la conjunción no es siempre el mismo. En *La destrucción o el amor* tiene significado ilativo, como en la mayoría de los casos en que se omite la coma: *amor o la muerte, amor o dádiva* son sinónimos. La disyunción aparece en otras ocasiones: *El alba, o nunca; O luz, o sombras.* La conjunción puede, pues, iluminar una relación consecutiva imprevista, o una polaridad, una oposición. El predominio

del primer caso (no siempre aclarado por los traductores) es particularmente interesante: en efecto, se trata de unir dos contrarios mediante un nexo de identificación. Identificación coherente con el transcurso cósmico del ser:

> *Entonces la dicha, la oscura dicha de morir,*
> *de comprender que el mundo es un grano que se deshará* (95).

46. *Estilemas:* 3. *Otra fórmula estilística.*

> [...] *La vida*
> *es un instante,*
> *justo para decir María* [...] (61),
> [...] *La vida es breve;*
> *justo para decir*
> *Eulalia* [...] (294).

La memoria une dos poemas escritos a distancia de tres decenios. Une Eulalia a María, Dámaso a Vicente: fórmula del recuerdo, figura de la amistad.

IV. MATERIA

47. La irregularidad métrica posee una base teórica: el mundo es una realidad finita, pero confusa y en devenir hacia la perfección de su acabóse:

> *el mundo todo es uno* [...] (89),

> *Oh, no para el infinito. Para el finito mar, con su limitación casi humana* [...] (241),

> *Todo pasa.*
> *La realidad transcurre*
> *como un pájaro alegre* (76),

> [...] *el mundo es un grano que se deshará* (95).

48. La consideración del devenir priva al hombre de la posibilidad de conocer; el mundo real es imposible, porque transcurre y cambia; como el hombre se identifica con el mundo, no sabe; al ser consciente de su no saber, aumenta el sentimiento de la propia existencia:

> [...] *no existe el hombre* (117),

> *Ignorar es vivir. Saber, morirlo* (330),

> *Nada veo, nada sé* [...] (348),

> *Oh, realidad, porque dudo en ti crezco* (359),

> *Qué insistencia en vivir. Sólo lo entiendo*
> *como formulación de lo imposible: el mundo real* (347).

49. El hombre, pues, se identifica con la realidad finita. Moralmente obtendrá su plenitud, su dicha, al aceptar sus propios límites, al exaltar el transcurso de los bienes tangibles, y ser él mismo pura tensión y movimiento:

> *Entonces la dicha, la oscura dicha de morir,*
> *de comprender que el mundo es un grano que se deshará* (95),
>
> [...] *Tenté. Quien tienta vive. Quien conoce ha muerto* (340),
>
> *Mi cuerpo es la ballesta en que la piedra yérguese;*
> *y el arco, y soy la flecha: un pensamiento huyendo* (376),
>
> [...] *Me creo*
> *enterrado y dichoso, con sólo ese pétalo:*
> *el vivir* (389);

este solo vivir:

> *Oh vida*
> *sin cielo* (ibíd.).

50. Aceptada esta participación en el transcurso cósmico, el hombre realiza su propio cometido comunicando con la palabra su experiencia. La poesía es un significado verdadero:

> *Yo las oí. Sonaban como las demás. Daban el mismo sonido.*
> *Las decían los mismos labios, que hacían el mismo movimiento.*
> *Pero no se las podía oir igual. Porque significan: las palabras*
> *significan. Ay, si las palabras fuesen sólo un suave sonido,*
> *y cerrando los ojos se las pudiese escuchar en el sueño...* (204).

51. Gran parte de la poesía regular de Vicente Aleixandre trata, como hemos visto, de experiencias «ajenas»: homenaje a Fray Luis, a San Juan de la Cruz, a Salvador Rueda; o son poemas dialécticos, o bien, de carácter intimista, como en sordina: corresponden a un movimiento exterior, o reflejan un sentimiento distanciado del tiempo. Los grandes poemas metafísicos exigen, por el contrario, el verso libre: movimiento interior tumultuoso de la tierra y del mar. La expresión de una razón de dicha —dicha en lo inmanente— parece serenar este tumulto, y da lugar a versos serenos, sin excesiva irregularidad silábica:

> *Creer, vivir. El sol cruje hoy visible.*
> *Ah, mis sentidos. Corresponden ciertos*
> *con tu verdad, mundo besado y vívido.*
> *Sobre esta porción vivo. Aquí tentable,*
> *esta porción del mundo me aposenta.*
> *Y yo la toco. Y su certeza avanza.*
> *En mi limitación me siento libre* (374).

52. Y ¿dónde está el punto final de esta aventura de la tierra y del hombre? Todo debe acabar en el amor, que es la destrucción del individuo en la pluralidad superior; en el amor y en el mar materno:

Pasé como una piedra y fui a la mar (343),

Y hay unos niños que le miran mudos
meterse por el mar.
(Partido el yeso, la guitarra extinta.)
El nadará, él nadará.

El viejecito de verdad, se ha muerto.
La flor que crece es de verdad (395),

sé tú espuma que queda después de aquel amor,
después de que, agua o madre, la orilla se retira (106),

Todo pasa.
La realidad transcurre
como un pájaro alegre.
Me lleva entre sus alas
como pluma ligera.
Me arrebata a la sombra, a la luz, al divino contagio.
Me hace pluma ilusoria
que cuando pasa ignora el mar que al fin ha podido:
esas aguas espesas que como labios negros ya borran lo distinto (76),

[...] *¡Oh río que como luz hoy veo,*
que como brazo hoy veo de amor que a mí me llama! (137),

Y era como si durmiese y pasase leve, bajo las aguas buenas que le llevaban (225),

No, no es un hombre, ved: Mitad mar, mitad tiempo,
parece piedra. Y dura. Como en la mar, las olas (272),

Es el final con todo en que se hunden.
Mar libre, la mar oscura en que descansan (315).

53. Todas las citas precedentes son cláusulas de otros tantos poemas. Esta posición final, posición dominante, es también signo literario. El mar como cláusula de otro movimiento, como símbolo del otro durar humano. En ese permanecer que es el deshacerse, las olas crean un ritmo, un tiempo sobre su propia extensión: el ritmo de lo acabado y su memoria.

FRANCISCO DEL PINO

Via S. Nicolò, 97-99
50125 FIRENZE
(Italia)

LA PALABRA «PALABRAS» EN «LAS PALABRAS DEL POETA»

INTRODUCCION

Todo crítico en su enfrentamiento con el texto busca comprender lo que en él se dice. Este es el sentido, en parte, de las explicaciones textuales: transmitir la manera en que se conoce un determinado «objeto», que en este caso recibe la adjetivación de «literario», y particularmente, es denominado «poema».

Obviamente, los modos del conocer son diversos, y ninguno omnicomprensivo, por eso en el análisis corresponde la utilización del mayor número posible de herramientas idóneas, dialécticamente conjugadas, que permitan el reconocimiento de parcelas en ese proceso de acercamiento al objeto.

En el trabajo que sigue —que de ningún modo pretende haber alcanzado el sentido del poema que estudia— se aplican diversas técnicas, tales como la que permite fijar la denotación de un sustantivo, denotación que, basándose en el significado, se conforma por específicos instrumentos funcionales (ejemplo: determinadores); la frecuencia de aparición de algunos términos y sus implicaciones; el registro del significado de varias palabras, y cómo éste delimita el de otra u otras; por fin, también se utiliza la intuición, como manera de conocer directamente, ya que ésta subyace muchas veces en demostraciones científicas que explicitan aquello que para el estudioso es evidente.

La exposición es acotada por el hecho de que no se abandona el ámbito del discurso, para confirmar (o rechazar) algunas apreciaciones con los contextos extralingüísticos.

RESTRICCIONES METODOLOGICAS

Objetivo: Aportar algunos datos para la comprensión del sentido del poema «Las palabras del poeta» (1), que se constituye en texto

(1) Aleixandre, Vicente: *Obras completas,* vol. II, Edit. Aguilar, Madrid, 1978, pp. 31-32.

«clave». Los poemas del volumen II (2) se tienen en cuenta en calidad de textos «testigo».

Procedimiento: A partir del término «palabras», se examinan los significantes que, en este segundo volumen, hacen referencia a una única realidad designada: el lenguaje. Los elementos recogidos pueden no tener una estructuración léxica (en lengua española), pero no se trata de hacer lingüística de la lengua, sino de verificar su valor en el discurso. Por lo demás, sí están estructurados en el «texto», en la medida en que sus sentidos están condicionados (a la vez son condicionantes de otros) por los contextos verbales inmediatos y mediatos. Un conjunto de vocabulario semejante se puede localizar en el «ámbito» (3) del lenguaje usual, ya que para cualquier hablante el lenguaje es una realidad conocida acerca de la cual puede hablar; en el «ámbito» de la lingüística, en tanto que terminología técnico-científica; por fin, como constituyente de estos textos, en el «ámbito» poético, con lo que es posible analizar las relaciones entre los distintos ámbitos.

Corpus: El conjunto de términos detectados ofrece variantes de: decir, hablar, llamar, callar, oír, escuchar, pronunciar, proclamar, expresar, referir, imprecar, preguntar, interrogar, responder, sonar; palabras, nombres, voz, sonido, habla (el), lengua, verbo, respuesta, mudo; a las que se pueden agregar: labio, oído, garganta, cuerdas, si se tiene en cuenta el aspecto fisiológico del lenguaje, y aun silencio, en su acepción de determinación negativa del hablar, que se corresponde con el callar. (Se seleccionan los contextos en los que se denota el lenguaje; así, por ejemplo, para oír, interesa su uso con referencia a la audición de sonidos lingüísticos, pero no los sonidos o ruidos en general.)

Límites: Dados los límites de este trabajo, se escogen los términos de mayor frecuencia; de entre ellos, se describen restringidamente casos de determinación y entorno en el sustantivo «palabra», y se efectúan algunas observaciones comparativas sobre el uso de decir/hablar/callar.

Como se parte de significantes, forzosamente se han dejado de lado (en esta primera etapa) expresiones metafóricas referidas al lenguaje. Por el contrario, a la descripción de los casos de determinación y entorno del sustantivo «palabra» se agregan algunas repre-

---

(2) Este volumen II [véase nota (1)] está integrado por: «Poemas de la consumación» y «Diálogos del conocimiento».

(3) Coseriu, Eugenio: *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Edit. Gredos, Madrid, 1962, pp. 311-312.

sentaciones materiales mediante pronombre, ya que éstos denotan gracias al entorno.

La identificación de los ejemplos que siguen se efectúa con el título del poema o simplemente con la indicación del interlocutor que figura en la página respectiva. La referencia bibliográfica completa se encuentra en nota (1).

Los significantes repetidos sólo se describen una vez, aunque en la estadística se los diferencia.

Los casos se tienen en cuenta por su estructuración en sintagmas endocéntricos de núcleo sustantivo (N/M, donde N = «Palabra»), y no en sus funciones oracionales o en la medida de su inclusión en sintagmas jerárquicamente superiores (por ejemplo: sintagma exocéntrico E/T, en donde T = SN).

DETERMINACION Y ENTORNO EN EL SUSTANTIVO «PALABRA»

«Las palabras del poeta» (pp. 31-32):

> «Las palabras del poeta»: las = actualizador; —s = significado instrumental pluralizador, discriminador, cuantificador; del poeta = delimitador, especificador. «Después de las palabras muertas»: muertas = delimitador, especificador. «Unas palabras / deshechas»: unas = actualizador, discriminador, cuantificador, seleccionador indefinido, particularizador; deshechas = delimitador, especificador. «... unas palabras dichas...»: dichas = delimitador, explicador. «Pues obedientes, ellas, las palabras, se atienen / a su virtud, y dóciles / se posan soberanas...»: obedientes, dóciles, soberanas = delimitadores, especificadores. «... las palabras dejadas o dormidas»: dejadas, dormidas = delimitadores, especificadores.

«Como Moisés es el viejo» (p. 35):

> «... y mover la palabra...»: nombre actualizado, no discriminado. «... por las palabras terribles»: terribles = delimitador, especificador.

«Horas sesgas» (p. 36):

> «Aquí palabras muertas»: aquí = deíctico que denota por la situación; muertas = delimitador, especificador.

«Como la mar, los besos» (p. 42):

> «... las vanas palabras que son un soplo sólo»: vanas = delimi-

tador, especificador; que son un soplo sólo = delimitador, especificador, discriminador, seleccionador definido.

«Visión juvenil desde otros años» (p. 43):

«... las palabras que dicen muerte, asombro»: que dicen muerte, asombro = delimitador especializador, discriminador, seleccionador definido.

«Unas pocas palabras» (p. 44):

«Unas pocas palabras» (este sintagma aparece en el título y dos veces más en el poema): pocas = discriminador, cuantificador indefinido. «Unas claras palabras...»: claras = delimitador especificador.

«Por fin» (p. 45):

«Una palabra más...»: más = discriminador, cuantificador indefinido. «... la postrera palabra...» (esta estructura se repite en «El soldado», p. 109): postrera = discriminador, seleccionador definido.

«Cumple» (p. 46):

«Ah cuán larga palabra»: larga = delimitador especificador. «... una pura palabra»: pura = delimitador especificador.

«Supremo fondo» (p. 55):

«... no basta una palabra para honrar su memoria»: una = elemento descripto.

«Algo cruza» (p. 71):

«La juventud engaña / con veraces palabras»: veraces = delimitador especificador. «Obtener lo que obtienes es palabra baldía»: baldía = delimitador especificador.

«Felicidad, no engañas» (p. 72):

«Una palabra fue o sería y dulce / quedó en el labio»: dulce = = delimitador especificador.

«Límites y espejo» (p. 74):

«No son palabras las que a mí me engañan»: las que a mí me engañan = discriminador, seleccionador definido, delimitador especificador.

«El poeta se acuerda de su vida» (p. 79):

«Vivir no es suspirar o presentir palabras que aún nos / vivan /

¿Vivir en ellas? Las palabras mueren. / Bellas son al sonar, mas nunca duran...»: que aún nos / vivan = discriminador, seleccionador definido, delimitador especificador.

«Amor ido» (p. 81):

«... más palabras crueles»: más = discriminador cuantificador indefinido; crueles = delimitador especificador.

«El brujo» (p. 110):

«Nada valen y son sólo palabras / las que te arrastran...»: las que te arrastran = discriminador, seleccionador definido, delimitador especificador.

«El acólito» (en rojo) (p. 150):

«Mírame / entre el rojo ropaje / arder como una rama, / o en palabras ardientes...»: ardientes = delimitador especificador.

«El torero» (p. 199):

«Qué lentamente ella pronuncia cual un labio / la palabra invisible como un beso nocturno»: invisible como un beso nocturno = delimitador especificador.

«Swan» (p. 205):

«Un 'tema': eso es la vida, con su impura palabra»: su = actualizador, discriminador, situador posesivo; impura = delimitador especificador.

«El director de escena» (p. 223):

«... no cuidas las palabras»: las = elemento descripto.

Los ejemplos que siguen no presentan modificadores directos:

«Las palabras del poeta»:

«apoyado en palabras, o ellas con el sonido...»; «Morir es olvidar palabras, resortes, vidrios, nubes...».

«Algo cruza»:

«Nadie lo ve y él lleva / palabras, voz, semillas...».

«Marcel» (p. 205):

«Mi nombre, ¿quién lo supo? Nombre, quejas palabras...».

Algunos casos en que los pronombres denotan se refieren al 'objeto' «palabra» gracias a la 'situación':

«Las palabras del poeta»:

«... apoyado en palabras, o ellas con el sonido calan / el aire y se reposan...»: ellas = actualizador individuador. «Las palabras dejadas o dormidas. / En papeles volantes, ¿quién las sabe u olvida?»: las = actualizador individuador.

«Visión juvenil desde otros años»:

«Al nacer se prodigan / las palabras que dicen muerte, asombro...»: que = actualizador individuador (invariable).

OBSERVACIONES I

De los 37 contextos en que aparece el término «palabra» (26 pl.; 11 sing.), recibe como modificador al actualizador típico 13 veces (9 pl.; 4 sing.); a su vez es determinado por el artículo indefinido 10 veces (6 pl.; 4 sing.). Como dice Coseriu (4): «El actualizador por excelencia es el artículo llamado 'definido' o 'determinado'. En cambio, el llamado artículo 'genérico' o 'indefinido' 'suele ser al mismo tiempo cuantificador y particularizador... En español, como en varias otras lenguas, el artículo es también morfema de género y número (la crisis/las crisis)... Pero, en general, la actualización es sólo la función específica y no la única función del artículo.»

Si bien la preferencia textual en la actualización del sustantivo es equilibrada entre los usos de sólo artículo (15 casos: 10 def., 5 indef.) como modificador antepuesto, con relación a los casos en que presenta otros modificadores o ninguno (11 y 9 casos, respectivamente), en cambio, la selección adquiere otros rasgos si se compara el uso del artículo definido como modificador exclusivo antepuesto: 10 casos (8 pl.; 2 sing.) con relación al artículo indefinido, que sólo aparece con exclusión de otros modificadores antepuestos en cinco ocasiones (3 sing.; 2 pl.). Además, si se computan todos los contextos, resalta la predilección por el uso del término en plural: 26 casos frente a 11 en singular, y cómo esta proporción se invierte con el indefinido.

Uno de los dos usos del artículo definido singular se da con el sustantivo que denota un «ente en general»: *«Como Moisés es el viejo»:* «... Cada hombre puede ser aquel / y mover la palabra...», ya que «... el ente denotado por un hombre actualizado puede ser también un *ente en general,* lo que los escolásticos llamaban 'ente de razón', o sea, precisamente, un ente no 'discriminado' de ningún modo» (5).

(4) Coseriu, Eugenio: *Op. cit.,* p. 295.
(5) Coseriu, Eugenio: *Op. cit.,* p. 297.

En el total de casos sólo se emplea una vez un situador específico: el posesivo «su», y ninguna vez un localizador. Los delimitadores son en su mayoría especificadores, con lo que la redundancia denotativa es mínima y, por el contrario, en la medida en que se agregan rasgos no inherentes, su valor informativo es mayor. El sentido de los especificadores es, en general, metafórico, de tal modo que estos contextos no corresponden a un empleo en el ámbito de la lingüística.

OBERVACIONES II

En lo expuesto hasta ahora se observa, en primera instancia, que la descripción de algunas determinaciones nominales (y en el supuesto de su corrección) sólo corrobora poco más que la existencia de instrumentos materiales en español para el cumplimiento de las funciones específicas del hablar, y que esas operaciones son utilizadas en la estructuración textual. Pero como «... Corresponden al ámbito de la 'determinación' todas aquellas operaciones que, en el lenguaje como actividad, se cumplen *para decir algo acerca de algo con los signos de la lengua,* o sea, para 'actualizar' y dirigir hacia la realidad concreta un signo 'virtual' (perteneciente a la 'lengua'), o para delimitar, precisar y orientar la referencia de un signo (virtual o actual) (6), para que la denotación del término 'palabras' resultara suficientemente caracterizada correspondería la ampliación del registro de determinadores ocasionales y aun de las otras funciones que cumplen los determinadores específicos. Sin embargo, sólo se tratan algunos 'delimitadores', los adjetivos antepuestos y pospuestos (inmediatos y mediatos) al término 'palabras', ya que 'la actualización y la discriminación, a pesar de ser operaciones diferentes, se colocan en la misma línea ideal, por representar frases sucesivas del mismo proceso determinativo, es decir, del proceso que va de lo *virtual* a lo *actual* y de la *plurivalencia* ('universalidad') de la designación potencial a la *monovalencia* ('particularidad') de la denotación concreta. Esas operaciones no modifican las posibilidades designativas del signo, sino que las realizan; y no 'limitan' la denotación, sino que sólo la particularizan. De naturaleza enteramente distinta son, en cambio, las operaciones que constituyen la *delimitación.* Estas modifican las posibilidades designativas del signo, circunscribiendo la 'denominación' (parcializando el 'concepto'), o 'limitan' la denotación, en sentido extensivo o intensivo, orientando la referencia hacia *una parte* o hacia *un aspecto* del particular denotado» (7).

---

(6) Coseriu, Eugenio: *Op. cit.*, p. 291.
(7) *Ibid.*, pp. 304-305.

Interesan los adjetivos porque son palabras dotadas de significado categorial y léxico, y el sentido de un texto no se puede precisar con sólo los recursos y significados gramaticales, sino que es necesario señalar las mallas de relaciones que se establecen entre lexemas (aunque se ejemplifica con palabras = lexema + categorema + morfema) (8).

Del corpus completo de adjetivos recogidos, se destacan los que corresponden al poema «clave»: obedientes, quedadas, muertas, pronunciadas, dichas, deshechas, dóciles, soberanas, dejadas, dormidas, que se reúnen en tres grupos (en el análisis de rasgos no se diferencian en forma sistemática, sino salvo que surjan espontáneamente, aquellos que corresponden al significado idiomático, de los que resultan, por ejemplo, del conocimiento de los objetos): *a)* Pronunciadas, dichas, quedadas, dejadas: en los cuatro se verifica un valor que procede de su forma pasiva, pero que, simultáneamente, indica resultado de la acción o voluntad de un agente externo al ente con el que se asocia. A su vez, dichas y pronunciadas destacan rasgos inherentes del significado «palabras», con lo que son redundantes. La diferencia entre dichas y pronunciadas consiste en que en esta última el rasgo «articulación» es principal. Dejadas y quedadas no son adjetivos que usualmente se asocien con tal sustantivo; en el primer caso, porque los que se dejan, normalmente, son objeto; en cambio, las palabras se dicen, se pronuncian o se escriben. Ahora bien, en este contexto implica que las «palabras» han sido dejadas en el poema o, mejor, en el espacio material que recibe al poema: el papel; el poeta, consciente, voluntariamente, las deposita, se aparta de ellas, y en esa medida están quietas, se quedan, permanecen forzosamente. *b)* Muertas, deshechas, dormidas: el adjetivo «muertas», aplicado a «palabras», presupone que para éstas se concibe una vida y que ésta tiene un término. Objetivamente, la noción de vida/muerte se aplica a los seres orgánicos, y el conocimiento del objeto «palabra» cuanto mucho permite afirmar que se trata de una forma de energía. Pero el texto no es ni «lógico» ni «científico»; por lo tanto, lo que toma de la idea de vida, para aplicar a la palabra, es el rasgo de «duración, temporalidad, caducidad». Esta metáfora es frecuente en el ámbito de la lingüística diacrónica organicista, para hacer referencia al uso actual (vida) o pasado (muerte) de elementos léxicos u otros. En cuanto a deshechas, por sobre su valor de «rotas», pareciera corresponder el de «gastadas, debilitadas», y si es así, una palabra que se gasta muere, con lo que entraría en el contexto de la metáfora anterior.

---

(8) Coseriu, Eugenio: *Principios de semántica estructural*, Edit. Gredos, Madrid, 1977, página 89.

Por fin, dormidas permite la asociación con muertas y deshechas, en la medida en que los entes a los que se aplican padecen la suspensión de actividad. En los dos últimos casos, la inacción de la conciencia y la voluntad es definitiva; en el primero, sólo temporaria. *c)* Obedientes, dóciles, soberanas: tanto obedientes como dóciles presentan el rasgo de acatamiento a la voluntad de otro, dicho de animales en general. Por el contrario, soberanas se aplica a quien tiene autodeterminación, independencia de criterio, es decir, quien ejerce su propia voluntad y es lo más elevado. En este sentido, las dos primeras están en relación sinonímica entre sí y antonímica con soberanas, no sólo en el texto, sino en el sistema. En el grupo *a)*, la relación es más bien de sinonimia textual, y en *b)*, pronunciadas y dichas, por una parte, y quedadas y dejadas, por otra, constituyen pares de sinónimos de lengua, pero entre ambos pares se establece una sinonimia textual. La diferencia entre la sinonimia de lengua y la textual estaría dada porque en el segundo caso las relaciones son metafóricas. (Se tiene en cuenta el sentimiento del hablante, que las ve como significaciones secundarias en un uso actual, con independencia de una evolución etimológica, y aun prescindiendo de que los otros casos sean de metáforas idiomáticas.) A su vez, salvo en los casos de dichas y pronunciadas, las asociaciones de los ocho adjetivos restantes con «palabras» se consideran metafóricas.

OBSERVACIONES III

La relación que se establece entre «decir» (de 50 variantes, 44 flexionadas), «hablar» (de 20 variantes, 18 flexionadas) y «callar» (de 42 variantes, 34 flexionadas) muestra un predominio general en el uso de las terceras personas, aunque la proporción en «callar» establece más casos para la segunda persona, sobre todo singular (11 casos sobre dos en plural), y en especial en imperativo (10 casos). Por el contrario, el imperativo no es usado con «hablar», y sólo aparece una vez con «decir». Si «El no-hablar es, en los seres humanos normales adultos y despiertos, *callar,* es decir, o haber-dejado-de-hablar o no-hablar-todavía, es, por tanto, una determinación negativa del hablar, como delimitación o suspensión del mismo» (9), y si el imperativo es una de las manifestaciones materiales de la exhortación, entonces la predilección textual evidencia una voluntad que intenta operar negativamente en el hablar del «otro» próximo.

En cuanto al juego de personas, en «decir» y «hablar», se da entre

---

(9) Coseriu, Eugenio: *El hombre y su lenguaje,* Edit. Gredos, Madrid, 1977, p. 14.

primera persona singular y tercera persona singular/plural (18 y 37 casos respectivamente), ya que la segunda persona ofrece siete casos para ambos verbos. En la actividad comunicativa interesa la manifestación del «yo» contrapuesta a los «otros»; en cambio, en su no-realización es la unión del «tú» y los «otros» la que adquiere relieve. Se puede interpretar el «tú» como representante de la persona que se distancia de sí misma y se objetiva.

Entre los sustantivos, los más frecuentes son «palabra/s» (37 casos) y «nombre/s» (26 casos); con el primero, la selección textual se manifiesta por el plural (26 casos); con el segundo, la preferencia es casi absoluta por el singular (25 casos).

OBSERVACIONES IV

«Las palabras del poeta»: el uso del significante «palabras» implica casi un 25 por 100 del total de casos registrados, hecho que lo destaca estadísticamente como texto «clave».

Está estructurado en unidades que, tal vez arbitrariamente, se consideran ciclos, dos de los cuales (segundo y cuarto) se inician con «Todo es noche profunda. / Morir es olvidar...»: en primera instancia el modificador del infinitivo es «unas palabras dichas», en el segundo caso se trata de una enumeración caótica: «palabras, resortes, vidrios, nubes...». La variante estilística y conceptual consiste en que el «morir» = «olvidar» se da en el primer contexto en cuanto el no-recuerdo es de «palabras» representativas de determinados momentos, es pensamiento. Por el contrario, en el segundo caso las «palabras» reciben el mismo tratamiento que los «objetos»: elementos yuxtapuestos y simbólicos de distintos aspectos del vivir.

Ahora bien, mientras en la enunciación del «morir» el texto no es taxativo en el primer ejemplo: «morir es olvidar», sin condicionamientos, en el segundo caso es «olvidar... para»; recibe la determinación de la finalidad: «para atenerse a un orden / invisible de día, pero cierto en la noche, en gran abismo». La oposición caos/orden implica la oposición vivir/morir y caos = vivir; orden = morir. Las «palabras» se identifican con el orden, ya que su disposición en el poema es «... No con virtud suprema, / pero sí con un orden, infalible, si quieren» (10).

Si «Morir es olvidar...», ¿vivir es recordar? De la expresión «Morir es olvidar unas palabras» no se puede deducir, por ejemplo: vivir

(10) La utilización de símbolos como = en las «observaciones» no corresponde a un valor matemático, sino que une términos con 'semas' comunes. Términos de los que el segundo puede ser, a la vez, 'sema' del primero.

es recordar otras palabras (a menos que lo corrobore el mismo texto), porque si bien la utilización del particularizador (unas) presupone la oposición con «otras palabras», el resultado no parece adecuado, sobre todo si se tiene en cuenta el ejemplo del cuarto ciclo, en donde el término «atenerse» implica mantener, observar un orden, recordarlo y actuar en consecuencia, y ello está asociado con el morir antes que con el vivir.

En el primer ciclo se interroga a una segunda persona sobre la espera en determinadas circunstancias: «Después de las palabras muertas, / de las aún pronunciadas o dichas»; la construcción presenta dos explicadores (pronunciadas, dichas) y un especificador (muertas) que determinan dos grupos diferenciados de «palabras», que además se ubican en estructuras exocéntricas (E/T) paralelas. Las pronunciadas o dichas pueden estar muertas, pero no necesariamente, sobre todo si se interpreta el adverbio «aún» como indicador de proceso en realización («aún pronunciadas» = están pronunciando).

La respuesta acerca de lo que se espera es explícita: «unas hojas volantes...» (¿de papel?: en el último ciclo aparece la expresión que combina «papeles» con «volantes»: «En papeles volantes, ¿quién las sabe u olvida?»), «más papeles dispersos...», «Unas palabras / deshechas...», y se puntualiza en qué sentido están deshechas: «... como el eco o la luz que muere allá en gran / noche». El valor de esta comparación se aclara en el segundo ciclo, cuando con referencia a las «palabras» se dice: «... bajo la luz se asoman / por una lengua humana que a expresarlas se aplica». Se asoman (¿viven?) bajo la luz. La luz (¿el alma?) implica lo vivo; la noche, lo muerto, lo deshecho. Si se correlacionan estos dos ciclos con el cuarto, en el que el orden es «invisible de día, pero cierto en la noche», se tiene que: caos = vivir = día; orden = morir = noche, con lo que estas ecuaciones corroboran las conclusiones de los ciclos 1 y 2.

En el tercer ciclo, con referencia a las «palabras» ya plasmadas en el poema, se dice: «Así quedadas a las veces, duermen, / residuo al fin de un fuego intacto / que si murió no olvida / pero débil su memoria dejó, y allí se hallase.» Quedadas, es decir, que permanecen, pero al mismo tiempo guardan silencio, y «a las veces» (¿simultáneamente, por excepción?) duermen: lo que es proceso en el acto de creación se mantiene en potencia, reposa, conserva todas sus posibilidades a la espera de un lector que actualice. Las «palabras» son «residuo» del «fuego» creador, que, sin embargo, sobrevive «intacto»; fuego para quien el morir no significa olvidar, sino que «débil su memoria dejó, y allí se hallase»: el producto del acto de creación, el poema, es el recuerdo mismo, en lo que tiene de producto-proceso,

para que esas palabras quedadas, dormidas, residuo, dejadas, «En las noches profundas correspondencia hallasen». Nuevamente la noche, porque tanto el proceso creador como el de lectura (recreación) son un morir.

CONCLUSIONES

El lenguaje está siendo, y la producción poética lo despliega en todas sus posibilidades (11). Del «hablar históricamente condicionado», el poeta extrae los elementos básicos para la estructuración de su discurso. Así, por ejemplo, en la variación gramatical de número, el español distingue singular de plural. La preferencia de un autor por uno u otro es un aspecto del sentido del texto. En el caso de Aleixandre la combinación: sust. «palabras» + art. def. + adj., denota clases de entes especificados sobre todo en la esfera del intelecto *asociado con la voluntad, con lo que la emoción ante el hecho mismo* de la existencia de la palabra y de su «docilidad» en la poesía aparece contenida por la razón.

Este mismo fundamento puede aplicarse al predominio de «decir» sobre «hablar». *El primero significa la manifestación del pensamiento;* el segundo es más general, ya que se refiere a una actividad mediante la que se patentiza el decir. Pero se puede hablar sin decir nada, o decir y otorgar la existencia: «De mí nacida; / aquí presente porque yo te he dicho» («Presente, después», p. 98).

La preferencia por las terceras personas verbales representa el distanciamiento del autor respecto de su texto. Este no transmite la intimidad de un «yo», sino que es manifestación objetiva, revela al «otro/s» (aunque éste pueda identificarse como «él» = «yo») (12).

En el poema «Las palabras del poeta» (las conclusiones anteriores consideran el «corpus» en general), el adjetivo «dichas» modifica a «palabras»; en este caso hubiera sido insólita una expresión como «palabras habladas», no porque no lo permita la lengua, sino porque esa estructura no tendría la connotación de voluntariamente, conscientemente, que sí ofrece «palabras dichas».

La descripción de parte del poema (Observaciones IV) ha permitido correlacionar las «palabras» con el «orden», el «morir» y la «noche». A partir de estos datos se puede interpretar que las palabras pertenecen a la esfera de lo intelectual-volitivo, por eso el orden;

(11) Coseriu, Eugenio: «Tesis sobre el tema "lenguaje y poesía"», en *op. cit.*, pp. 201-213, y en *Teoría del lenguaje y lingüística general,* pp. 286-287.

(12) No se tienen en cuenta los pronombres de tratamiento, sino los morfemas verbales en su función deíctica.

la razón se aplica al acto de creación poética que se designa como morir; tal vez no sería temerario verlo como un «desgarro» existencial; morir sería el entregar algo de sí. Y el momento propicio, la circunstancia que no deja de atemorizar («abismo»), pero que sin embargo conduce a la plena lucidez, es la noche. El mismo acto de recreación (lectura) (correspondencia, resonar) se produce en la noche.

Ahora bien, el «día», que se ha correlacionado con el «vivir» y el «caos», no es el poseedor exclusivo de la «luz», ya que en la noche el «alma» y las «palabras» poseen «luz», y éstas, como una de sus posibilidades, «brillan», «revelan», es decir, expresan. El «vivir» en el «día» es más bien el vivir en sí, no intencional. Pero el poeta necesita perdurar, sobrevivirse, por eso el poema es la memoria residual del «morir» (creación).

MYRIAM NAJT

Nuncio, 7
MADRID

LA MUSICA O LA MUERTE: LA METAFORA EMOCIONAL EN LAS ESTRUCTURAS ESTETICAS DE VICENTE ALEIXANDRE

Este trabajo es un estudio estructural de dos poemas de Vicente Aleixandre: «El vals» y «Noche sinfónica». A pesar de su importancia, aparecen en casi todas las antologías, su estudio ha sido evitado por la crítica precedente. Han sido seleccionados por la fuerza emocional de sus metáforas y por su asunto musical. Después de terminado este estudio hemos descubierto que ambos poemas contienen los principales temas de la poesía aleixandrina.

Hubiéramos preferido evitar el tema introductorio sobre la intuición poética y la metáfora, porque lo hemos tratado en otra oportunidad (1); pero nos ha sido imposible, la metáfora emocional es el elemento fundamental en las estructuras poéticas de Vicente Aleixandre. Además, en este estudio hemos tenido que modificar muchas ideas fundamentales sobre esta clase de metáfora, que más que una contradicción es un nuevo descubrimiento sobre las metáforas de esta índole y un enriquecimiento del tema.

LA INTUICION Y LA METAFORA EMOCIONAL

La poesía es intuición y el poema es la expresión de esa intuición. Benedetto Croce decía: «El arte es la visión o la intuición. El artista produce la imagen o fantasma» (2). La metáfora es la imagen de la intuición, o su fantasma, y esta imagen es también intuición:

> Pero intuición quiere decir precisamente indistinción de realidad o irrealidad la imagen en su valor de mera imagen. La pura idealidad de la imagen. Al contraponer el conocimiento intuitivo y sensible al conceptual o intelegible (3).

La intuición es la visión de una realidad y la metáfora es el instrumento idóneo para expresar esa realidad. La metáfora no es sólo

(1) Israel Rodríguez: *La metáfora en las estructuras poéticas de Jorge Guillén y Federico García Lorca* (Madrid-Miami, Hispanova de Ediciones, 1977).

(2) Benedetto Croce: *Breviario de estética* (Madrid, Espasa-Calpe, 1967), p. 17.

(3) Croce, p. 23.

un instrumento de la estructura estética de un poema, sino el vehículo ideal para expresar la intuición poética. García Morente decía con gran razón: «Para Bergson la metáfora es el instrumento idóneo de la expresión filosófica» (4). Nosotros no dudamos de la opinión de Bergson, pero en este trabajo, por razones de límites, lo referimos a lo poético. Basándonos en lo que García Morente dice de la intuición filosófica, nosotros decimos lo siguiente de la intuición poética: el poeta no puede definir, porque toda definición se refiere a lo estático, a lo quieto, a lo inmóvil, a lo intelectual y a lo mecánico. En cambio, como la verdad última es lo movedizo y lo que fluye está debajo de lo estático. A esa realidad no se puede llegar por medio de definiciones intelectuales, lo único que puede hacer el poeta es sumergirse en esa realidad profunda; y luego, cuando vuelva a la superficie, toma la pluma y escribe, procurando, por medio de metáforas y sugestiones de carácter artístico literario, llevar al lector a que verifique esa misma intuición que el poeta ha verificado antes que él. André Maurois aclara sobre este asunto:

> La filosofía, piensa él (Bergson), debería ser esencialmente un retorno a lo real y un retorno a la simplicidad. Al conocimiento *discursivo*, que es su principal instrumento, debe añadir (y a veces oponer) el conocimiento *intuitivo* que rasgando la red-símbolos nenúfares que flotan sobre el estanque de lo real, se vuelven a sumir en la vida misma. Pero ¿existe otra forma del conocimiento, otra que el conocimiento discursivo? ¿Podemos pensar sin palabras? ¿Es posible situarse en el corazón de las cosas? Ciertamente. Los grandes poetas conocen la naturaleza por intuición, no por razonamiento. «Bajo las mil acciones nacientes que dibujan hacia fuera un sentimiento, detrás de la fútil y social que expresa un estado de ánimo individual, es el sentimiento, es el estado de ánimo lo que van a buscar, sencillo y puro. Y para inclinarnos a intentar el mismo esfuerzo sobre nosotros mismos, se ingeniarán en hacernos ver algo de lo que ellos han visto: por arreglos ritmados de palabras que logran organizarse juntas y vivir con vida original, nos dicen o más bien nos sugieren, cosa que el lenguaje no estaba hecho para expresar» (5).

Ya hemos visto lo estrechamente que están relacionadas la intuición y la metáfora. Lo primero que el poeta tiene es un estado de preconciencia estético; es una intuición, pero eso tiene que expresarlo a través de metáforas. La metáfora es la expresión idónea de la vivencia poética. Esto no quiere decir que el lenguaje directo no pueda expresar una intuición o una vivencia, pero hay ciertas intuiciones que

---

(4) Manuel García Morente: *Lecciones preliminares de filosofía* (México, Diana, 1961), página 43.

(5) André Maurois: *De Proust a Camus* (Barcelona, Ediciones G. P., 1967), p. 39.

tienen que crear una metáfora para poder expresarse, porque ésa es la función de la metáfora: crear el lenguaje, que se está haciendo constantemente, como el tiempo y todas las cosas. A veces una metáfora es suficiente y basta, pero a veces hace falta un conjunto de metáforas estructuradas con los otros múltiples elementos, para hacer la contextura de un poema, para crear la visión o el fantasma poético en la nave de un espejo, pero esa imagen no es una reflexión vicaria, sino la otra parte de la verdad, la creación poética, que crea la realidad y a los hombres atrapados en el cristal y que ellos confunden con la luna de azogue espacial.

LA METAFORA MISTICA

La metáfora emocional ha sido llamada por la filosofía metáfora mística; vamos a tratar de explicar esta denominación desde el punto de vista retórico sin entrar en la filosofía ni en la teología, donde la polémica tiene una dimensión aún mayor. La metáfora sucede en el ámbito de la palabra, es una violación del código de la lengua, es una violación de índole lingüística. La violación no sucede en el ámbito de los hechos, sino en el ámbito de la palabra. Todo el mundo sabe que los dientes no son perlas. Lo fabuloso del mito, lo mágico en la epopeya y la leyenda, lo fantástico en la literatura y lo milagroso en las religiones sucede en ámbito de los hechos, sucede en el mundo de la acción, en la violación de las leyes naturales, en el mundo de los hechos. El poeta puede tener una novia preciosa y puede decirle que tiene los cabellos de oro; pero esta transubstanciación sólo ha ocurrido en el ámbito de la palabra. No se han violado las leyes de la química ni de la física. Cuando el rey Midas le toca los cabellos a su hija, los cabellos realmente se tornan en oro. Ha habido una violación en el mundo de los hechos, una violación de las leyes de la química y de la física. Lo fabuloso del mito, lo mágico de la leyenda, lo fantástico en la literatura y lo milagroso en las religiones sucede en el ámbito de los hechos.

La metáfora emocional rompe con esta clasificación clásica, porque capta una situación que sucede en el ámbito de los hechos, pero la intensidad emocional rompe el ámbito de la palabra, y la palabra estalla, y tiene efecto en el mundo de los hechos. La metáfora es siempre un estallido de la palabra, una violentación de las leyes lingüísticas, pero por un problema de intensidad el estallido de la metáfora emocional tiene efecto en el mundo de los hechos. La metáfora es una violentación de las leyes de la palabra, pero la metáfora emocional va más lejos, tiene efecto en el mundo de los hechos. La metá-

fora emocional es como una doble metáfora, que violenta el mundo de la palabra y violenta y afecta el mundo de los hechos; por eso, la filosofía la ha llamado metáfora mística. La gran polémica teológica de la metáfora y el mito se debate en este ámbito, bástenos dejarlo aclarado desde el punto de vista retórico, que es lo que nos compete en este ensayo.

Los poemas estudiados habían sido seleccionados por su asunto musical, después hemos descubierto que estos poemas contienen los principales temas del poeta, en su primera etapa; pero sobre todo han sido seleccionados porque su estructura está basada en la metáfora emocional, que es el ámbito de este estudio.

«EL VALS»

Vals es una palabra que viene del alemán, donde significa dar vueltas. El vals es un baile que ejecutan las parejas con movimientos giratorios y de traslación; se acompaña con una música de ritmo ternario que consta de quince compases en aire vivo. El vals fue cantado con admiración por los modernistas. La generación del 27 reaccionó contra el modernismo finisecular del vals y lo vieron como un símbolo de decadencia. De este poema dice Dámaso Alonso:

> La poesía ha sido sugerida por los salones de fin de siglo, cuando se bailaba el vals (aquí para Aleixandre, como en general para el arte de hoy, el 1900 tiene saber de época). Hay algo de amoroso o doloroso en esta poesía. La escena soñada se ilumina como unos rayos X que descubren los rasgos invisibles y verdaderos (6).

El título le da al poema el vértigo de rotación y traslación para ver lo desordenado y lo vertiginoso del mundo. El mundo es una realidad o un mar dinámico; el vals le da al poeta el dinamismo y el desorden necesarios para captar la verdad del mundo en el dinamismo de su fuga, en un vértigo paralelo.

> *Eres hermosa como la piedra*
> *oh difunta;*
> *oh viva, oh viva, eres dichosa como la nave* (7).

El poema comienza con dos vocativos. En el primero se invoca a una difunta y se le compara con la belleza de la piedra, con la belleza de lo inanimado, que es la muerte en lo reversible del símil. El se-

---

(6) Dámaso Alonso: *Poetas españoles contemporáneos* (Madrid, Gredos, 1958), p. 290.

(7) Vicente Aleixandre: *Obras Completas* (Madrid, Aguilar, 1968), p. 261. (Todas las citas de este poema se refieren a esta nota.)

gundo vocativo invoca a una viva y se le compara con la dicha de la nave. Desde la primera estrofa se han identificado la muerte y la vida, la piedra y la nave. La piedra representa lo quieto y la nave lo que se mueve. La palabra «nave» está relacionada con las palabras «ondas», «conchas», «espumas» y «oleadas». Es abundante la cantidad de valses que tienen nombre de agua, por ejemplo: «El vals sobre las olas» y el «Danubio azul». Después de la invocación se describe a la orquesta, es posible que afinando sus instrumentos:

Esta orquesta que agita
mis cuidados como una negligencia,
como un elegante biendecir de buen tono,
ignora el vello de los pubis,
ignora la risa que sale del esternón como una gran batuta.

La orquesta agita sus cuidados como un descuido, como un elegante biendecir de buen tono. El elegante biendecir de buen tono es algo que no dice nada y que está relacionado con las palabras limadas que más tarde aparecen en el poema. Uno de los principales temas aleixandrinos es la incomunicación de las palabras pulidas. El mismo poeta ha dicho del artificio de la palabra:

> Frente a la divinización de la palabra, frente a la casi obscena delectación de la maestría verbal del artífice que trabaja la talla, confundiendo el destello con el vidrio que tiene en las manos con la profunda luz cegadora, hay que afirmar, hay que exclamar con verdad: No, la poesía no es cuestión de palabras (8).

El «elegante biendecir de buen tono», que no dice nada y «las palabras limadas» son los puntos más ridiculizados en el tema de la incomunicación de la palabra humana. Gustav Siebenmann ha comentado de la cita anterior:

> Esto está escrito como réplica a Mallarmé, quien había dicho que los versos no se hacían con ideas, sino con palabras. Este antagonismo frente a la poesía pura aparece más claro en el prólogo a la segunda edición de *La destrucción o el amor,* donde no sin ironía se dice: «¡Qué delicados y profundos poemas hizo Mallarmé a los abanicos!» Este «No» a la poesía pura implica un «Sí» a una lírica que quiere otra vez sentimiento y contenido humano y desecha la evasión hacia los juegos del lenguaje y de la fantasía (9).

---

(8) Aleixandre, p. 1559.

(9) Gustav Siebenmann: *Los estilos poéticos en España desde 1900* (Madrid, Gredos, 1973), p. 362.

El tema de la incomunicación de la palabra sigue creciendo en el poema e integrándose en la contextura del poema, como un significante. Cuando el vals llega a su momento de más intensidad pasional, las palabras incomunicantes estallan y de este estallido surgen las metáforas con significado. La metáfora surge de una violentación de la palabra. La metáfora es una violentación del código de la lengua. Después de este estallido emocional y lingüístico, el poema sólo se expresará en intensas metáforas distantes, en estalladas palabras.

La otra línea temática también se encuentra en esta estrofa inicial: «el vello de los pubís», que tiene una remota relación capilar con «cabellos de ángel» y una íntima relación con los «vellos que van a pinchar los labios que saben». Es el momento de la desnudez cabeza abajo. Es el momento de la máxima intensidad del poema, los labios no ignoran sino que saben (de saber y saborear) los vellos del pubis. Ese es el momento en que la palabra estalla, porque no puede contener su significado; por eso, el biendecir lo ignora todo y no dice nada. Las texturas del poema se irán desarrollando en intensidad y evolución emocional hasta que creará su contextura integrada, que es la definición que el poema hará de su realidad. Sigamos estudiando el poema en la ebullición de sus elementos:

Unas olas de afrecho,
un poco de serrín en los ojos,
o si acaso en las sienes,
o acaso adornando la cabellera;
unas faldas largas hechas de colas de cocodrilos,
unas lenguas o unas sonrisas hechas con caparazones
de cangrejos.
Todo lo que está suficientemente visto
no puede sorprender a nadie.

Unas olas rotas, reaparece brevemente la textura del mar y con más intensidad aún, el elemento del sueño y de la muerte. El serrín en los ojos puede insinuar el sueño, en las sienes y en la cabellera, el polvo del acicalamiento femenino. El serrín también se pone de relleno en los animales embalsamados y en los muñecos. Hay algo de desagradable y decadente en comparar las faldas largas con colas de cocodrilos; pero en este poema y en toda la poesía de Aleixandre, la ropa y todos los artificios de adorno humano son decadentes: «faldas», «abanicos», «tacones», «dentaduras postizas» y «colas de plomo»; por lo contrario, lo desnudo es lo vital. Cuando el poema alcanza el momento de más intensidad, es el momento de la desnudez cabeza abajo, cuando las palabras estallan en metáforas, cuando los vestidos vuelan metaforizados en aves. Es más desagradable aún la comparación de las len-

guas y las sonrisas con los caparazones de cangrejos, que son desperdicios de animales muertos que tienen un olor intolerable. La estrofa termina, dando por sentado, colectivamente, la visión íntima del poeta.

Las damas aguardan su momento sentadas sobre una lágrima
disimulando su humedad a fuerza de abanico insistente.
Y los caballeros abandonados a sus traseros
quieren atraer todas las miradas a la fuerza hacia sus bigotes.

Las damas están sentadas sobre sus lágrimas, la sinécdoque de la causa por el efecto, sentadas sobre su dolor, pero también hay sudor, porque disimulan su humedad a fuerza de abanico insistente. Vicente Cabrera llama a estas señoras: «Damas pintarrajeadas y sudorosas» (10). Mientras los caballeros se retuercen sus acicalados bigotes para atraer la atención. (Este poema está hecho con rápidos tiros de cámaras costumbristas.) Uno de los momentos más angustiosos de las damas que iban a los bailes sin compañeros era aguardar a que las invitaran a bailar, de donde ha quedado la frase «comer o pelar pavo». Recordemos que todas estas metáforas tienen el múltiple poder sugerente de la aproximación ambiental.

Pero el vals ha llegado
es una playa sin ondas
es un entrechocar de conchas, de tacones, de espumas o
dentaduras postizas.
Es todo lo revuelto que arriba.

Se reafirma la metáfora del vals como un mar revuelto en que los naturales elementos de la playa, simples y bellos: conchas y espumas, arriban con los objetos que son residuos de una sociedad decadente: tacones y dentaduras postizas; es todo lo revuelto que arriba. Después, en el momento de más intensidad del poema, las olas se convertirán en oleadas de sangre. La perspectiva de la metáfora se traslada desde afuera del baile al epicentro de sus giros, al mismo corazón enfebrecido del vals. El poeta se ha sumergido en el maremágnum revuelto, para desde allí describir o sentir el corazón de los hombres con metáforas emocionales.

Pechos exuberantes en bandejas en los brazos
dulces tartas caídas sobre los hombros llorosos,
una languidez que revierte,
un beso sorprendido en el instante que se hacía
«cabello de angel»
un dulce «sí» de cristal pintado de verde.

(10) Vicente Cabrera: *Tres poetas a la luz de la metáfora* (Madrid, Gredos, 1975), p. 139.

En las estrofas anteriores, las metáforas habían sido distantes, pero estaban en su lugar, porque la perspectiva del vals se había hecho desde afuera del baile. Desde esta estrofa todo está dislocado, la persona que habla o escribe el poema ha comenzado a girar vertiginosamente. El narrador ya no es un mero espectador, es también bailador, él está poseído por el vértigo del baile, y desde esta perspectiva voladora todo se ve fuera de lugar; los senos están en bandejas como Herodías autosacrificadas; las tartas están sobre los hombros llorosos, sobre los hombros sudorosos. Todos estos elementos metafóricos son los famosos dulces finos de los salones de baile: bandejas, dulce, tartas, polvillos de azúcar, azúcar candy y «cabellos de ángel», «suspiro de monja», «capuchino», «piononо» y «tocino del cielo». Ese beso sorprendido puede ser un recuerdo o un beso de cabello, cuando los cabellos reales de la mujer rozan los labios en un instante de almíbar. El «sí» es un símbolo de la entrega. El cristal pintado de verde es un signo más del sofisticado distanciamiento urbano. La fuerza explosiva de la entrega arrastrará y quebrantará lo cadente y citadino.

Un polvillo de azúcar sobre las frentes
de una blancura cándida a las palabras limadas,
y las manos se acortan más redondas que nunca,
mientras fruncen los vestidos hechos de esparto querido.

Las manos que se acortan pueden ser la visión de las bandejas en las manos —recordemos que estas metáforas no pueden ser exactas y tienen todas las posibilidades de la sugerencia múltiple—, puede ser también; a medida que el baile se prolonga, las parejas se acercan más; por lo tanto, las manos se acortan y se fruncen los vestidos.

Las cabezas son nubes, la música es una larga goma,
las colas de plomo casi vuelan, y el estrépito
se ha convertido en los corazones en oleadas de sangre,
en un licor, si blanco, que sabe a memoria o a cita.

Las primeras perspectivas del vals fueron dadas desde afuera, desde diversos puntos de vista, en la segunda parte del poema, el poeta ya ha entrado en el baile. En la primera parte del poema, el poeta depende de los signos convencionales para expresar sus diferentes perspectivas del vals. En la segunda parte del poema, el poeta carece de perspectiva, carece de punto de vista, porque ya está dentro de lo observado, ya ha entrado en el baile y tiene desde dentro una visión total. Los movimientos se perciben de una manera diferente, según uno sea espectador o bailador, según uno sea sujeto u objeto-sujeto al mismo tiempo. El poeta se introduce en el corazón del vals

y adopta sus movimientos, ya ha renunciado a la visión y a la expresión vicaria, porque tiene su vivencia original. Los movimientos ya no serán descritos desde afuera, sino desde su interior, él es el movimiento y el giro en el vals, en sí, dentro de su absoluto, donde la palabra no contiene y estalla. El poeta ha renunciado a todo signo y a todo símbolo convencional para expresarse, porque tiene la vivencia real de la situación, que expresará metafóricamente en la estructura del poema, que es la definición imaginativa que el poema hace de su realidad estética en su estructura íntima. Esa es la visión que tiene el poema de su verdad. Esa es la metáfora emocional aleixandrina, que expresará desde dentro lo que no puede verse desde fuera, ni puede decirse con palabras, porque son signos exonerados de su compromiso temporal; por eso, las cabezas no están, son nubes y la música se alarga indefinidamente; la ola ya no es una metáfora externa y tradicional del vals, es oleada íntima de sangre y estrépito y su propio corazón.

Adiós, adiós, esmeralda, amatista o misterio;
adiós, como una bola enorme ha llegado el instante,
el preciso momento de la desnudez cabeza abajo
cuando los vellos van a pinchar los labios obscenos
que saben.

Con todo lo superficial que haya sido el vals, el poeta ha tenido la atención de cantarle y penetrarle su corazón musical, con todo lo trivial que haya sido, le ha llegado su momento de la verdad, el momento de la desnudez física y lingüística, en sus dos aspectos, cuando los vellos van a pinchar los labios que saben, en sus dos aspectos. El vals habrá sido un símbolo decadente y finisecular en la época del poeta, pero esta estrofa ha retornado a su origen de danza primitiva y ritual. El poeta está poseído por el rito de la danza. Los signos y los símbolos de la palabra han perdido su virtud retórica y son conjuros y hechizos del lapidario secreto: esmeralda, cristal pintado de verde, amatista o misterio. Esta visión absoluta (fuera del espacio del baile y del tiempo de la música), esta visión total, no puede llamarse inconsciente, sino percepción y vivencia embriagante y total.

Es el instante, el momento de decir la palabra que
estalla,
el momento que los vestidos se convertirán en aves,
las ventanas en gritos,
las luces en socorro,
y ese beso que estaba (en el rincón) entre dos bocas
se convertirá en una espina
que dispersará la muerte diciendo:
Yo os amo.

Ha llegado el momento de decir la palabra que estalla, porque no puede contener la intensidad del instante. Es el momento en que los vestidos son aves que vuelan. (En otro poema de Aleixandre, la vida y la poesía son el desnudo y la palabra es el vestido.) Aquí las palabras y los vestidos vuelan porque ha llegado el momento patético de la integración universal. Ha llegado el momento catastrófico de la unidad total y la catarsis sin palabras. Las ventanas son entonces realmente gritos; las luces, signos reales de socorro, y el beso, el signo de la muerte que viene y el símbolo de la unidad definitiva.

Desde la primera línea del poema, el poeta le ha llamado difunta a la amada, y en el último verso le dispensa la muerte con una frase de amor, sin antes ni después. Aleixandre es el poeta de la muerte, no sólo porque la predice, sino porque la hace presente por la intensidad de la pasión.

La poesía de Aleixandre es horrible, porque el poeta le aísla el tiempo a las metáforas y éstas rompen el ámbito de la palabra, y el amor, que es un símbolo de vida, cambia catastróficamente su significado, y de hecho, realmente dispensa la muerte con el significante: «Yo os amo».

La metáfora emocional ha consistido en producir la muerte real. Todas las demás metáforas han estado subordinadas estructuralmente a la metáfora emocional central, que ha roto el ámbito de la palabra y ha producido la muerte sin metáfora.

«El amor mata, aunque no mata a todo el mundo», decía Larra, en sus comentarios sobre los *Amantes de Teruel*, que de hecho murieron. La muerte amor no ha sido sólo en el poema una metáfora en el ámbito de la palabra, el significante de amor ha producido la muerte en el mundo de los hechos, porque la metáfora emocional se ha liberado del ámbito del tiempo y la palabra. El amor ha producido el milagro de la resurrección a la inversa. Esta es la religión del poema, su panteísmo pesimista de aniquilamiento en el cosmos, en su entrega total, en un éxtasis de amor o muerte.

«NOCHE SINFONICA»

El poema que estudiamos corresponde al libro *La destrucción o el amor*. En el título del poema, como siempre, el adjetivo aleixandrino ha devorado al nombre en un rapto de amor o muerte. En efecto, en las cinco primeras estrofas, la música domina en el poema, cuando la música se calla, en las dos últimas estrofas, reaparecen los elementos nocturnos: la luna, las estrellas y el silencio.

Los instrumentos musicales que intervienen en el poema son: violines, arpas, liras, arcos y maderas. Las palabras sinfónicas que aparecen en el poema son: música, melodías, arpegios, vibrante, escala y tañir.

Argumento del poema

El poema comienza describiendo la sala de un concierto, después la música busca su expresión musical, y la encuentra en la metáfora emocional de la música, que tiene una alta intensidad. La metáfora emocional de la música tiene el poder devastador de destrozar a los hombres: las cabezas decapitadas caerán sobre el césped vibrante, los pechos descuartizados caerán sobre la tierra y las manos desmembradas perderán su sangre: cuando los hombres han sido decapitados y mutilados por el poder mortal o emocional de la música, una melodía aún circula por los cuellos, después sólo queda el silencio total de los cuerpos deshechos, mientras una luna indiferente se aleja sin oídos.

Estructura metafórica del poema

La música pone unos tristes guantes
un velo por el rostro casi transparente,
o a veces cuando la melodía es cálida,
se enreda penosamente en la cintura como una forma
de hierro (11).

Primero se describe la música superficial y externa, que nos recuerda algo que se puede quitar y poner como un guante, o como un recuerdo, o que nos cubre el rostro, transparentemente, como un tibio sentimiento; pero después nos habla de la música cálida e íntima que se enreda dolorosamente y se aferra en la cintura como una forma de hierro.

Acaso busca la forma de poner el corazón en la lengua,
de dar al sueño cierto sabor azul,
de modelar la mano que exactamente abarque el talle
y si es preciso que nos seccione como tenues lombrices.

Desde el primer momento la música trata de expresar la intuición emocional. La intuición no es clara como una idea, es más profunda y oscura, es más desgarradora. La música trata de expresar con la imagen de una metáfora emocional, la caliente profundidad onírica, ése es el sabor espacial del sueño. (Aleixandre es demasiado real y supra-

(11) Aleixandre, p. 329. (Todas las citas de este poema se refieren a esta nota.)

real para darle a la palabra azul un contenido de cliché abstracto, el azul aleixandrino es más real, en este caso, es el espacio cósmico.) La música es la metáfora que se expresa y se siente en su constante fluir, ésa es la índole emocional de poner el corazón en la lengua y de darle sabor al sueño. Ya la metáfora emocional o mortal tiene el terrible poder de crear la mano de hierro que nos abarque dolorosamente el talle, en la estrofa anterior la forma de hierro nos ceñía penosamente la cintura, pero ceñir el talle dolorosamente no es bastante, es preciso que nos divida, que nos corte, que nos seccione y que nos diseccione como tenues lombrices.

Las cabezas caerán sobre el césped vibrante,
donde la lengua se detiene en un dulce sabor de violines
donde el cedro aromático canta
como perpetuos cabellos.

En la estrofa anterior, la lengua trataba sinestésicamente de dar al sueño cierto sabor azul, en esta estrofa la lengua se detiene ante el sabor de los violines. (La sinestesia psicológica denota una intensa emoción; por eso es que la sinestesia es una metáfora emocional.) El sonido de los violines suena tan dulcemente que la lengua se detiene. El poeta ha tenido una intuición emocional, porque la lengua se ha detenido ante el sabor de los violines. En esa visión, el poeta traspasado por la música se sumerge en la noche sinfónica, y en un rapto de emoción mística, trasciende el tiempo presente y se va al pasado del violín, cuando era un cedro aromático. El poeta sigue el tiempo trascendiendo, y el árbol musical del pasado es el presente que canta en los perpetuos cabellos del violín. El poeta en estos versos no ha definido el violín ni el cedro. No los ha disecado en un álbum de mariposas. No ha disecado el violín para estudiarle su corazón musical, ni ha cortado el árbol para convertirlo en una caja de música. Su lengua se ha detenido ante el dulce sabor de los violines, pero el cedro aromático sigue cantando como perpetuos cabellos. Esta no es división conceptual del tiempo: en presente, pasado y futuro, ésta es una realidad haciéndose. El poema ha ido al valor de la noche, que es su música, ha tenido, por tanto, una intuición mística; por eso, ha podido manejar el tiempo sin limitaciones conceptuales, así sucede en todas las metáforas que expresan una intuición mística. El hombre es místico en su contacto inmediato con la realidad, si su pupila no está dañada con abstracciones intelectuales. La intuición es la búsqueda de lo eterno que surge del contacto directo con la creación.

Los pechos por tierra tienen forma de arpa
pero cuán mudamente ocultan un beso

ese arpegio de agua que hacen unos labios
cuando se acercan a la corriente mientras catan las
liras.

Los pechos en la tierra tienen forma de arpa, las arpas son triangulares, la relación de forma es posible pero remota; sin embargo, los pechos se han identificado con las arpas, los violines se han identificado con las cabezas, las manos se identificarán con el piano y las violas se identificarán con los cuellos; es posible que los instrumentos se identifiquen con las partes del cuerpo que entran en contacto.

Los pechos ocultan un beso silencioso, pero este beso mudo es un arpegio de agua —es clásico que en la música los sonidos de agua se hagan con arpegios—, la sinestesia se revierte, el beso mudo es una vibración interna cuando los labios se acercan a la corriente, mientras cantan las liras, dándole al poema cierto sabor bucólico de paz pastoril en contraste con lo metafórico horrible. Todo esto se ha dado en el oscuro contenido suprarreal de la sinestesia y la metáfora emocional, que no se puede diseccionar lógicamente, pero que nos da la intuición mística y la vivencia de la noche sinfónica.

Ese transcurrir íntimo,
la brevísima escala de las manos al rodar:
qué gravedad la suya, cuando partidas ya las muñecas,
dejan perderse su sangre como una nota tibia.

La música es una magnífica metáfora de la intuición emocional, pues se sustenta en la duración anterior. La música le ha producido al poeta la secuencia para crecer interiormente en el tiempo: prolongarse hacia el pasado desde el presente y desbordarse hacia un futuro de integración y muerte total. Las manos partidas por las muñecas se desangran, y este desangramiento se compara con la música tibia, el singular por el plural, la nota por la música, desangramiento implica fluir de sangre. La nota tibia es una magnífica sinestesia, nota tibia, nota de afecto humano, pero en este caso la música tiene el color tibio de una hemorragia mortal.

Entonces por los cuellos dulces melodías aún circulan,
hay un clamor de violas y estrellas
y una luna sin punta, roto el arco,
envía mudamente sus luces sin madera.

El último sonido de la noche es el clamor. (El clamor son voces lastimosas o toque de campanas por los difuntos.) La luna sin puntas, la luna llena, roto el arco, como la luna está llena carece del arco del

menguante. La palabra «arco» es el elemento de identidad, roto el arco del violín, el arco del menguante envía mudamente sus luces. (Los besos ocultos también eran mudos.) La palabra «arco» está reforzada por la palabra «madera», que es como se llaman los instrumentos de esta índole en la orquesta. Este silencio no ha perdido su categoría musical, es como el arpegio de agua en su callada vibración espacial.

Qué tristeza un cuerpo deshecho de noche, qué silencio,
qué remoto gemir de inoíbles tañidos,
qué fugas de flautas blancas como el hueso
cuando la luna redonda se aleja sin oído.

En esta estrofa sólo queda la tristeza de un cuerpo deshecho y un enorme silencio. El gemir será remoto, pero permanece tácitamente como un tañido inoíble. El tañer es el sonido propio de las campanas funerales. Las flautas blancas tienen un significado de silencio sinestésico. Las notas blancas son las notas que no tienen sonidos, pero también implica un símil de muerte. El silencio ha tenido en otras partes del poema valor musical de nota blanca: la luna envía mudamente sus luces sin maderas, los besos son mudos como los arpegios, en su callada vibración de agua espacial. Estos son los silencios sinestésicos que no se oyen o se oyen con los ojos: besos mudos, luces mudas y flautas blancas.

El poema ha ido al valor de la noche, su música, que ha tenido la deferencia pasional de aniquilar a los hombres. La música ha podido manejar el tiempo del violín y el espacio del arpa sin limitaciones conceptuales. Cuando el hombre está deshecho, la música se calla y vuelve a reinar la noche sin el devorante adjetivo sinfónico y una luna indiferentemente redonda se aleja sin oídos. La música es un arte de tiempo medido y el tiempo es una medida del hombre; por eso, cuando el hombre desaparece deshecho, la música se calla y en un universo sordomudo reina una noche sin hombres y la luna se aleja sin oídos.

Si limitamos el poema al ámbito de la metáfora que sólo sucede en el espacio de la palabra, podemos decir que la metáfora emocional de la música tiene el poder de desgarrar al hombre, pero parece que en este poema hay algo más que metáfora, cuando la metáfora se sale del ámbito de la palabra siempre tiene sentido religioso, este poema se ajusta al panteísmo pesimista de que nos habla Salinas, que hace del amor una vía de la destrucción del individuo. La música, en este caso, como el impulso amoroso, es una fuerza que destruye a los hombres y los integra patéticamente en un cosmos indiferente.

PANTEISMO DE LOS DOS POEMAS

La crítica, unánimemente, ha estado de acuerdo en el panteísmo de Vicente Aleixandre, sin detenerse a estudiar sus causas, su origen y su evolución. Cuando estos libros de Vicente Aleixandre fueron publicados, ya había entrado en España la corriente de la infinitud científica. Los conceptos del espacio y el tiempo habían transformado sus dimensiones. El universo era inconmesurable. La característica del mundo era lo ilimitado. De esto había nacido el delirio de lo ingente en el macrocosmos infinito. (Esto explica lo ingente de la imagen aleixandrina.) Desde el punto de vista psicológico, no quedaba espacio para un Dios personal y creador. El hombre había perdido la libertad de experimentar la intuición sensible de la mística: que lo religioso en el hombre nace de la realidad de las cosas. Hoy vivimos en otro momento. Las dimensiones de la ciencia son completamente distintas, en el macrocosmos de las constelaciones y en el microcosmos del átomo. Ya el universo no se percibe como infinito. De ahí ha nacido la perspectiva existencial del hombre de la nada total y la libertad absoluta. Ya no se acepta el mundo como infinito, que el universo es finito es algo que el hombre se ve obligado a aceptar, no sólo por las reflexiones de la física y de la astronomía actual, sino que es algo que se percibe directamente a través de la intuición. La libertad y la oportunidad de conocer a Dios son mucho mayores ahora, desde el punto de vista existencial, que desde el punto de vista arcaico de la infinitud. El panteísmo de Aleixandre fue un gesto piadoso para salvar la idea de Dios trasladándola a la naturaleza. Esa es la única virtud mística de Aleixandre, el resto es mito de la naturaleza, donde el hombre está obligado por un argumento fatalista a una integración sin esperanza en un cosmo indiferente, porque no existe el espíritu independiente que hace a los hombres libres por amor.

CONCLUSIONES

La metáfora de Aleixandre es una imagen de una intuición emocional que rompe las palabras y los símbolos que cubren la realidad. Sus poemas se basan en una metáfora emocional central, que es la definición imaginativa que el poema hace de una realidad poética, las demás metáforas sólo complementan el significado de la metáfora central.

La metáfora es una síntesis semántica comparativa que tiene la virtud de iluminar la palabra poética. La metáfora aleixandrina tiene valor comparativo; pero su principal virtud, más que iluminar, es enseñar a ver en las sombras, en lo subterráneo y en lo onírico.

Las metáforas son violaciones de las leyes de la palabra y no surten efecto en el mundo de los hechos. La metáfora aleixandrina es una violación de las leyes de la palabra; pero además surte efecto en el mundo de los hechos, en esto se basa el misticismo panteísta de Aleixandre. Cuando una metáfora se mantiene en el ámbito de la palabra, es poética, creadora en la palabra; cuando influye en el mundo de los hechos, es mítica o mística, destructiva o creativa en el ámbito de la realidad. La metáfora de Aleixandre es mítica, porque influye en el mundo de los hechos; ésa es la razón de su panteísmo mítico. Las metáforas de Aleixandre se proyectan en el macrocosmos infinito, donde no quedaba espacio para un Dios creador y personal, su panteísmo es un gesto piadoso para salvar la idea de Dios trasladándola a la naturaleza. Esa es su única verdad mística.

La metáfora aleixandrina va al valor del objeto poético y superpone planos temporales y espaciales. Es emocional y es una imagen de crecimiento interior, es una metáfora de duración íntima, va al valor del objeto poético y su medida es la intensidad. Las cosas y los instrumentos retornan a su materia prima sin perder el valor agregado de su cultura natural; prolongando el pasado sobre el presente, para proyectarlo sobre el futuro. La metáfora aleixandrina desconfía de la exactitud de la palabra poética y, por tanto, no cree en su eternidad mística. La metáfora de Aleixandre rechaza la delectación de la poesía pura y desprecia la palabra pulida. Sus metáforas quieren ser sentimiento y contenido humano. La metáfora aleixandrina desecha la poesía del lenguaje y hace lenguaje de su poesía, con un nuevo código de símbolos semióticos.

La metáfora emocional de Vicente Aleixandre es precedida en el poema por una serie de metáforas que dan una múltiple perspectiva del objeto poético, la metáfora emocional carece de perspectiva externa, porque se traslada al corazón del objeto poético, para tener una visión íntima y total. La metáfora emocional renuncia a toda palabra externa y a todo símbolo convencional para expresarse, depende solamente de su estructura íntima, que es la definición imaginativa y estética que hace de su verdad.

La metáfora emocional tiene el poder de destrozar a los hombres e integrarlos panteístamente en un cosmos indiferente. No es clara como una idea, pero es más profunda y desgarradora. Se expresa en su constante fluir, trascendiendo el concepto del tiempo, se va al pasado para ver el presente como futuro. La música es un magnífico ejemplo de intuición emocional, pues se sustenta en su duración interior. La música produce la secuencia para crear interiormente el tiempo, prolongándose hacia el pasado y desbordándose hacia el futuro.

En el ámbito de «El vals» se produce la frase que con el significante «Yo os amo» produce un significado de muerte real. En el poema «Noche sinfónica» la música tiene el poder mortal de destrozar a los hombres. En ambos poemas se produce la integración panteísta en el cosmos.

En la poesía de Aleixandre, no es una figura del lenguaje que amor mate e integre a los hombres en la naturaleza. Esta muerte sucede en el mundo de los hechos; si el hecho no es verdadero, es una ficción, un mito que ha sucedido en el ámbito del poema.

El panteísmo es un mito de la naturaleza. El afán de salvar la idea de Dios, trasladándola a la naturaleza, es mística. Es un contacto directo con la verdad que ha de salvarla; aunque haya que transar inconscientemente con la mítica dictadura de la materia. La idea se purificará de nuevo, y la idea es el logo y la palabra. «La muerte de amor» de la poesía de Aleixandre es de aniquilación panteísta. «La muerte de amor» de la poesía española es metáfora: «Oh muerte que das vida».

ISRAEL RODRIGUEZ

Kean College of N. J.
Depart of Foreign Languages
Morris Avenue
UNION, N. J. 07083 (USA)

HOMENAJE POETICO

VELINTONIA TRES

Mientras viva la piel y aliente la memoria
vivirán los recuerdos de otros años que fueron
más felices, cuando en España, libre aun de las sombras,
la vida y la poesía libres y juntas iban
de la mano fraterna de unos cuantos amigos.
Escucho aún, desde el umbral, la risa abierta,
cálida y derramada de Federico,
la voz mate y pudorosa de Cernuda,
el son grave de Pablo recitando un poema.
Y veo la sonrisa infantil y tierna de Manolo,
la mirada azul de Vicente,
el gesto burlón de Dámaso y sus gafas de miope.
La risa alternaba con el hondo resonar de la guitarra
o con las notas puras del piano,
la broma licenciosa con el verso ardoroso,
y el presente vivaz con sueños de otros días,
los que hoy contemplan la gloria ya de todos.
El cedro, en el jardín de Velintonia,
parecía escuchar las voces y las risas
que hasta él llegaban a través de la ventana abierta,
e iluminar con sus ramas verdes y doradas
tanta palabra en libertad, tantas risas y sones.
Y al caer la tarde, uno tras otro
íbanse despidiendo del dueño de la casa,
quien al quedarse solo no sentía
soledad ni vacío sino alegría de vida,
pues su mirada seguía viendo aquellos rostros jóvenes,
en su oído aun sonaban las risas, las canciones,
en su corazón el gesto solidario de todos.

JOSE LUIS CANO

Hortaleza, 118, 6.º piso
MADRID

EL CAPITAN MERCANTE EN EL ASILO

A Vicente Aleixandre, en su homenaje y con estos versos suyos de *La destrucción o el amor:*

Allá donde el mar no golpea,
donde la tristeza sacude su melena de vidrio
donde el aliento suavemente espirado
no es una mariposa de metal, sino un aire.

Un libro con el agua por encima.
Todo lo que dejaste atrás y te dejó
es ahora como un libro olvidado en la playa.
Sin arrastrarlo ni moverlo lo tapó la marea
y puedes entreverlo temblar. Difuso, entero,
sigue en su sitio y se deshace si lo tocas.

Diego ha aprobado. A mi madre la encuentro esta vez más caída.

Quienes alguna vez dijeron conocerte, no
pasaron de enhebrar seis líneas de ese libro
que ni tú pudiste entender, nunca, nunca abarcarlo,
saber qué ibas poniendo en él y qué ponían los demás.

Tiene que andar Alberto en Tánger si no está ya con esa línea [italiana.

Tu perro el mar te sigue todavía.
Ahí mismo, al otro lado de la tapia, envejece contigo,
también se va despacio, asilo a la ciudad que abrazó limpio y libre,
y que ahora es menos bella. El padece, reúne
achaques, demudado como tú
por dentro y fuera, entorpecido como tú,
plegándose a este hoy
donde un extraño llegaste a sentirte
y no precisamente ahora y aquí: ya hasta embarcado, hasta
en tu calle, en tu casa. Extraño. El viejo. Un viejo.

No me diga que van a ser dos años más a Suramérica.

La salud y la fuerza renombradas que te trajeron hasta aquí,
a esta dársena quieta y penúltima, te pesan.
Porque no están y porque te trajeron,
te pesan. Más de lo consentible al capitán Valentín Flores,
si es que el nombre y el hombre aún existen.
Pues ya no sabes si serían verdad cualquier mañana de las que re-
[cuerdas,
los prostíbulos cálidos de Marsella y de Buenos Aires,
las noches de mal tiempo en la mar,
las largas cargas del café
de Colombia, el ganado y el algodón, aquel aceite de las Laquedivas.
Caras y nombres, hijos, amigos y mujer, ¿fueron ciertos?,
¿lo fueron los veleros finales, lo es
esta otra sombra que eres tú y los piensa?
Todo no es «sino un aire».

Coló la brasileña se parecía a esta mañana.
¿Cuántos, cuarenta acaso,
cincuenta? Era una niña pero allí
se muere antes. Mejor que no me vea ahora,
dile a Gonzalo que no iré.

Pero pides más días aquí al sol o mirando la lluvia en los cristales.
Más días y más noches
para volver al libro hundido, ver de abarcarlos, hacerte cargo de qué
[dice
si es que algo dice o se lo dijo a otros.

Y se te achican las luces de ayer
por popa, juntas en lo oscuro
igual que las de un puerto donde estuvieran todos
los puertos, la luminaria de los años en las calderas decaídas
mientras se adentra el barco por el negror casi tranquilo.

FERNANDO QUIÑONES

María Auxiliadora, 5
MADRID-20

EL ARBOL, LA SOMBRA Y VICENTE

Cuando plantaste la semilla
sólo pudiste arroparla
con un poco de agua confiada:
sabías que la confianza
es como un agua clara
que abona el crecimiento.
Y así, cada mañana,
tú regabas el árbol con paciencia
y lo sentías crecer y sospechabas
que muy pronto
empezarían a brotar las hojas
y cuando te movías
un rumor vegetal te acompañaba.
Una mañana
amaneciste verdecido:
fueron primero unas delgadas ramas
con pequeños botones como nidos.
La creación estaba en movimiento.
Como la tierra, que jamás se asombra,
confiaste en el ciclo de las estaciones.
Lo tuyo eran las hojas:
una copa tupida y generosa
que impartiera cobijo y sombra clara.
Lo tuyo era la sombra en la solana:
tu paraíso, una sombra cordial para las almas.
Por eso concebiste el árbol
y lo fuiste nutriendo con tu savia,
por eso,
para dar cobijo.
Y a ese remanso sin fronteras,
a esa sombra cordial del paraíso
nos hemos acogido muchos,
todos aquellos que han llamado a tu puerta.

FRANCISCA AGUIRRE

Alenza, 8, 5.º C
MADRID

POEMA EN HOMENAJE A VICENTE ALEIXANDRE

Serán ceniza, mas tendrán sentido
Francisco de Quevedo

La piel del amor tiene suavidades de pétalo,
donde el alma reclina su rocío,
y las frías escamas del lento pez nocturno
que a la muerte acostumbra.
La piel del amor tiene transparencias
donde su roto aliento es un sollozo
apenas contenido,
soledad de lo vivo, horizontes remotos
ligados como cuerpos en soledad cantando.
Amor es testimonio de existencia:
existo, porque amo.

Luminosos

surgen amor y amante
fundidos y fundiéndonos en ese
resplandor contagioso que nos queda en las manos,
luces nunca extinguidas en la niebla
adentrada del ser,
fundación de palabra
soñada lejanía de la muerte.
Llega el amor a la oquedad del hueso,
estremece su pulpa, se cobija en lo oscuro,
el perdurable hueso hermanado a la tierra,
mineral preservado
que emergerá en milenios afirmando la vida
no sabida de quién, mas él se supo
sintiéndose vivir desde el ensueño
a la medula por amor ardida,
adiós que centellea de póstuma ternura.

ILDEFONSO MANUEL GIL

19 Sweetbriar Rd.
Strathmore Somerset, N.J.
08873, USA

GRACIAS, VICENTE

Vicente, amigo mío: Gracias.
Tú nos salvas
muchas horas de España,
madrugadas
con cal santificada,
las balas
imponiendo silencio, que no paz, con saña
el aire, fusiladas
estrellas, las campanas
a todo cobre y alocadas,
que no se oyesen las descargas
ladronas de las nanas
de tantas
criaturas con miedo y sin infancia,
lejana
la sombra de los padres, la paradisiaca
estancia
en los brazos que nos agracian.

Honor, Vicente, porque tú callabas,
acusadoramente la mirada,
mañana
brumoso e inseguro, la grama
de los prados festeros pálida,
cuando mucha sevicia repicaba
a gloria por la paga,
jismeros del demóvoro, lengua del alma
sacada
a esquinas, cárcavas
de las hediondas alabanzas.

Pasan
tu verso y tu persona tal montañas

de respeto a banderas entusiastas:
no fuiste cómplice en la trágica
adulación, Vicente, labios como espadas
que no perdieron filo, vigilancia,
el habla
testimonial espera marginada,
nobleza que no halaga
con voz de cieno, la que mana
del hondón de la rabia,
moral, no se degrada,
a codo con quien sufre, aguarda
porque cree, y aguanta,
trigal de luz el haza
milenaria,
trabajos y prisiones, sospechadas
gentes luminosas del alba:
el hombre en la batalla
de ser igual a sí que le fundara.

Nos vamos a morir, Vicente. Nada
nos justificará si la palabra
no se avala
con obras y conductas solidarias,
la belleza adehala
de las venas que sangran
por conocer y dar la talla
humana.

Tener con ser es la falacia
de los que no lo igualan,
anubarran
el pensamiento que se pone en ansias
hacia
desconocidas playas
que no traen los mapas,
donde tantos naufragan.

Yo cada
día sé menos, mas alcanza
mi barrunto que basta
concordar con el sueño que soñaran
las madres, con las palmas
limpias de sangre hermana,

atento a cuanto llama
en sacrosanta
soledad y nos marca
el camino a los otros con la gana
de ser en compañía y esperanza.
En momento y razón alguien nos saca
a relumbrar el llanto, nos delata
la mancha
en el paño.
No depende la gracia
de nosotros, el don que nos tocara
en hechura inicial del magma
por misterioso azar o por las causas
que desazonan y no vemos claras,
pero sí procurarlos. El que ama
acierta siempre si no alcanza
lo merecido, quienes pagan
con lo suyo, se dan. Acaba
ahí el compromiso que declara
inocencia o torpeza en la morada
interior, nos agrava
el careo de ser o nos descansa.

¿Cómo comparecer, ya la jornada
a la espalda,
puestos entre cuatro tablas
olorosas a pinos y serranas
brisas de los roquedos a las
preguntas que reclaman
respuestas que no aplazan
artimañas,
engañan
homilías mendaces, salvas
de cañón, destempladas
y funerarias
cajas,
las chapadas
ropas ceremoniales y las magnas
procesiones, inciensos y fanfarrias
que no desviarán el juicio que nos hagan
los hombres o los dioses cuando caiga
el telón que no se levanta,
el ascua

racional al agua
eterna que lo apaga
todo menos querer, que sobrenada
al tiempo?
Perdona mi tocata,
Vicente, la ganga
extrapoética, la falta
de mayores preseas literarias
en la hora del gozo que negaran
turiferarios hoy, con hopalanda
sumo sacerdotal ayer y serpentizan páginas
de bochornosa lástima,
las firmadas
con nombres y apellidos, la vesania
del anónimo impresentable, la chatarra
en su color final ruborizada
en arcas
abiertas de la infamia,
cuando las tapias
descarnadas.

Náusea
nos sube la memoria a la garganta,
amarga
el pan.
¿Cómo se canta,
de qué, cuando se empaña
la tinta de nostalgia
de lo que no llegó, si labra
tierras de muerte el verbo, si se halla
al costado la herida encizañada?

(Mojiganga
dramática
de bultos y fantasmas
carnavalea la mirada.)

Disculpa que no traiga
al júbilo metáforas
intactas,
más voladas
imágenes, Vicente, amigo mío, que agigantas
el decoro al poema y a la Patria,
ya mayusculizada.

Mensajero a tu casa
vengo. Me mandan
quienes ya logran más significancia
y son: tu plaza
y la mía, oleada
de canción y respeto, fausta
de inmensidad sagrada.
Llego ungido de pueblo, de mi casta
laboriosa, Vicente.
                    Toma y guarda
en su nombre y el mío buenas lágrimas
en alegría libertadas,
el verso que te abraza.

RAMON DE GARCIASOL

Cristóbal Bordíu, 29
MADRID-3

VIVIR SIN LOLA

A Vicente Aleixandre

I

NOCHE TRISTE EN EL CAMPO

Este rumor, escucha, este rumor
como una melodía de alimañas sube,
música de desgracia, hasta mi pecho
hoy más desamparado que en la vida estuvo
nunca. Hoy más que nunca lloro
esta desolación que es compañía
eterna para el hombre y hoy comprendo
cómo la noche triste sobre el campo es copia natural, ámbito propio
de los dolores vegetales, raros,
que atan la flor herida de la existencia: nudo,
ligazón de la muerte que al paisaje,
tan religioso en el azul de luna, sume en un murmullo sepulcral, sólo
[transido
por mis sollozos erizados. Pena que, entrecortadamente, asola y
[acuchilla

los nocturnos rumores de un mundo que se aleja de mi entorno.
He acostado a mis hijos
tras la cena de huevos y de ajos, leche
salpicada de migas, poco queso y un abrazo furtivo entre las sábanas
que ribetea el encaje de sus sueños. Abro
no mi sueño, el dolor, frente al postigo
que da a la noche inmensa. Y lloro, lloro, ahorrando el disimulo que
[a mis hijos,
tan sólo por piedad, quise otorgarles en esta noche triste sobre el
[campo.

Ay, que desolación. Lola se ha muerto.
No quisiera escribir ni un verso más. Sólo entregarme a este llanto
[que fluye, sangre y lágrima
de mi existencia destrozada. No más versos. Agua
que corre a su morir. Llanto y más llanto, en roto manantial
[desesperado,
cuando la noche abreva sus ruidos
en la materia ciega y vegetal. Manchas de sombra como una triste
[música de espliegos
bajo el celeste sortilegio oscuro
del vacío perdurable. Nada honda que agita los silencios de una ciénaga
en donde chapotean sólo mis lágrimas.
Lola se ha muerto. Se me ha muerto Lola.
Y salgo al campo y grito: ¡Lola, Lola! *Y sólo me responden los aullidos*
de un crispado silencio, más terrible
que el sollozar de mis entrañas, que el raído
dolor de los errores, que ese espanto en que sumimos nuestros días
[precarios.
¡Tiene que estar allí!, *me digo. Y corro, atravesando las junqueras,*
[cardos
que agosto seca en fuego contenido,
los helechos crujientes, el incendio de las copiosas sombras levantadas
[en torno a mi dolor
y subo al monte y llego
a la demencia de pelados riscos. ¡Lola, Lola! *Y lloro, desconsaladamen-*
[te. Lloro, lloro.

II

EL CANTO Y LA EXISTENCIA

Sé muy bien que el dolor nos hace más humanos.
Que somos como un ciego clavicémbalo
cuyas notas festivas
esconden sones graves que, en oscuro concurso,
completan la tocata de nuestras pordioseras primaveras.
Hoy, como nunca, escucho este son de la muerte:
sube desde mi pecho
uniéndose al concierto de la maleza negra que, ciega, me acompaña,
redoblando en mis pasos los extravíos del mundo.
Hoy siquiera vosotras, acompañadme, sombras.

Nunca cifré mi canto en espumosas flores,
ni me dejé llevar por el bullicio de los riachuelos, ceñido como estuve
[siempre
por la alianza de mi propia tumba
y por la sugerencia de mi mortal asiduidad.
Bien pronto he conocido que la sabiduría
sólo puede aprenderse
en el sencillo libro de la muerte.
Que el canto sólo es lúcido cuando nos hace hermano de las sombras.
Y que sólo, familiarmente, nos es dado
transitar entre las gusaneras
cuando el altivo corazón se encuentra libre de todo esto que, liviana-
[mente, hemos llamado vida.

Reprimo mis sollozos
ante esta luna de los negros campos,
porque ella convoca la poca lucidez de mi locura
y, aún con lágrimas, digo
que mi desgracia tiene que tornarse cántico.
¿Cómo, si no, vivir algún instante más?
Suicidios ya cometo
en el desprendimiento que da mi vida al canto
y en la proclamación de mis fervores
porque ahora ya tendré que amar los seres desde este lado frío de
[mi existencia.
Podría ya perderme en mi destino enmarañado
y cantar a la muerte con la manera más hermosa como es entregarse
[a su hojarasca pálida
y a la luna que cierne con cadavérica ternura.
Llamado por la muerte, asumo mi desesperación en versos tristes
cuando las voces de los muertos,
en el lívido ámbito que contornea la espesura,
me llevan al secreto de la palabra grave y lapidaria,
al canto sepulcral y visionario,
al consuelo lunático que entrega este dolor a los humanos.
En un canto de amor roto y perdido
dije una vez qué pobres somos
y qué pobres habremos de morir. Yo no quisiera
trocar en oda didáctica estos versos
cuando, sencillamente, sólo pueden ser una elegía rabiosa
donde llamo a mi Lola por su nombre de helechos fantasmales y de
[sombras.

Cuando la estoy buscando más allá de las sinceridades de las artes.
De toda preceptiva literaria.
Del negocio poético propicio a las lamentaciones mortuorias.
Maldigo ahora toda esta basura de escribir
si no ha de escribirse con el corazón deshecho por las lágrimas
y por las puñaladas de un dolor sin adornos.
Te pido, hermano, tregua
para mi boca lacerada. Deja
que ordene ya mi triste compostura para no darte sólo mi dolor. No
[viniste
al entierro de Lola, ni estuviste en su velorio blanco. Sin embargo
tú que tan bien conoces
aquella maestría de ultratumba
que, al lado de la muerte, nos declara
la exquisitez del sentimiento hondo,
cuya música es el límite del ser;
tú que también buscaste
esa blanca verdad que da a la vida el reconocimiento de la muerte,
[estabas
tan cerca ya de mí que no es extraño
mezcle, por confianza natural, tu voz tan viva con las conversaciones
[de los muertos.

III

COMO LOS CIELOS QUE AVECINAN FLORES

Lola, Lola, mi Lola, si es verdad
que puedes escucharme como escuchan
la voz de los poetas esas sombras donde se pierde y queda todo canto,
[oye
no el aullido que brota
desde la entraña de mi ser, sino la música de una consolación que,
[mansa y leve,
como los cielos que avecinan flores, tras la desolación de la tormenta,
se cierne ahora sobre mi vida destrozada. Llanto
que riega dulcemente tu memoria como al rosal de un muerto que no
[crece
pero que puedo aún cuidar. Esto me queda
y la melancolía de haberte dado no mi vida mejor, la más soturna:

nieblas sólo para la acompañante
del gallo de las sombras, del cantor de aquella lucidez ultramundana
con que el destino me ciñó a la muerte.
Tú conocías bien este trabajo
doloroso y nocturno. Mi palabra vino desde las sombras. Siempre,
[siempre
esquivé toda gloria y toda luz
porque sabía que el cantor es eco de todos los pensamientos reunidos
bajo la fosa del dolor. Fermento y grito
cuyo perfume expande a los humanos una filosofía y un consuelo
acerca de las tristes corrupciones que, en la tumba, nos unen y nos
[ligan
en esa zarabanda compartida de la desolación sin esperanza.
Mi voz ahora es tuya, porque llega
de esa noche absoluta de los nichos. Barca que nos naufraga en un
[error de cuna,
que es hoja en el otoño de los vivos, viento que nos derrota en su
[caído espanto.

¡Desde la poesía te tengo! Como tengo
a mi padre, a mi hermanita Elisa, a todos
mis queridos difuntos. Ya estás, Lola, junto a todos los muertos que
[he llorado,
en la maleza de la noche, oscura verdad de mi existencia y coro que,
[infatigable y torpemente, imito.
Acostumbrado ya a este espanto hondo,
puede mi pensamiento convocar el sortilegio de vuestras reuniones,
denso y hondo perfume
que aclara mis sentidos y los abre a vuestra voz unánime, concierto
de la sabiduría y de la música
que sólo al emplazado por la muerte revela su cerrada realidad, ámbito
[sórdido
y, sin embargo, necesario y cierto
para quien, lira entre las sombras, ama
a todos los humanos y los llora tan prematuramente que una madre,
[sólo, en el dolor del parto, iguala
tanta muerte al crear, uniendo al fruto
honda desolación. Tú naces, Lola, de la quimera de estas pobres
[lágrimas
y, como un loco que desdobla el mundo
en pañales de luz y en campanadas,

imaginando fiestas donde hay solamente un fulgor de fuegos fatuos,
río, lloro, te canto, te bautizo con agua de mis ojos descreídos,
invento mi religión desde tu nada. Y bebo,
hasta caerme ebrio, el vino de mis lágrimas.

Y, sin embargo, sé que tú me llamas
hacia esa maleza que los hombres temen atravesar. No es valentía,
[sino es amor ahora el que me empuja
hacia la claridad que, en luna, tejes
alrededor de mis sentidos. Dulce, fosfórica presencia de tus manos
[que, suavemente, me acaricia y lleva
a la última verdad. Tú acompañaste
mi deambular sombrío. Ahora iluminas
todas mis soledades y destierros
con esa ciencia que trasmina y vierte
tu yacija de rosas desprendidas. Libre, como esa primavera inalcanzable
[que vuela en la mudez de la hermosura
desatada y gloriosa, me encaminas
pura y pálidamente hacia la luna de tu luz cereal, fuera del límite del
[dolor y el pavor. Ahora me enseñas
el canto más humilde y el más sabio.

IV

AMARGAS Y TERRIBLES SOMBRAS

Mas escuchad, vosotras, amargas y terribles sombras.
No estoy solo. Temed, como yo temo
el poder de los muertos. Mi escritura
será una maldición si no entendéis cuanto de angelical y de sincero
grabe ya en vuestras lápidas. Sabed
que nunca más mi canto será vano
y la iluminación de mi dolor
cegará vuestra orgía tenebrosa si abandonáis, por un solo instante,
a este muerto que imita vuestra fiesta,
que os sigue a todas horas. Que se suma, llorando y meditando, a
[vuestro coro.
Igual os digo, humanos. Celebrad
lúbricamente, si queréis, negocios; reíros con la espuma de la vida
y con la necedad de vuestros pobres éxitos.

Mas no manchéis la blancura
de esta pequeña lápida. Mi verso, escrito en inocente mármol,
va dirigido sólo a los lunáticos,
a los enamorados y los moribundos.
Hay quien teme salir hacia la noche, buscándose a sí mismo. Morir
[quiero
en ejercicio de vuestra verdad y de la mía propia. Solo, como un ciego,
me expongo a los conjuros del vacío
para buscar lo que es sentencia y música:
sombra, poesía y luto de nuestras desamparadas existencias.

Lola, si mi dolor contemplas
tal vez. Si no es mentira que las sombras
son alas de otra vida que liberan
el torpe vuelo, cuando con pavor
esa mala conciencia de los hombres se agita entre las sábanas del
[miedo;
tú, a quien yo convoco con amor,
blandiendo los misterios de los campos y el rebosante ardor del
[plenilunio,
dime que estás conmigo, que acompañas
esta canción que canto ante los astros,
desmelenando los aullidos tétricos del solitario en su inclemencia,
[boca
de la desolación que al alto espacio clama,
llevado por la luz de su extravío,
cuando los vivos y los muertos mezclan su enredada existencia en un
[murmullo
de confusión, de sueños y gusanos.

V

LA LOZANIA SECRETA DE LOS SERES

Escucha, tú, mi hermano, este rumor,
carcoma de los vivos y los muertos,
y contempla este límite en que tiembla el vaivén de mi infancia
[agusanada
en el desvalimiento y en la tumba abierta
de los recuerdos desgraciados. Cuna

que mi amorosa Lola mece
entre dos mundos ciegos. Cántico, nana mortal o melodía sin ámbito
que el alto precio paga generoso
de su muerte y mi vida. Como el canto,
toda filosofía participa de aquella condición alucinada que es vivir
[y morir, conjuntamente,
sobre la pobre dimensión del tiempo.
Nunca ha podido el hombre
vivir desde la muerte, ni siquiera
adentrarse en la doblez del ámbito
porque uno excluye al otro en la conducta de los ilusos pasos terre-
[nales.
Mas el dolor me lleva, hoy, agónico,
hasta esa tapia de los cementerios;
hasta esa pesadilla de los límites donde los muertos mezclan su
[enramada
con la espesura de la vida. Bosque rebosado en graznidos y gorjeos
bajo el fuego de luna que borbota esta celebridad de la tristeza crecida
[en la blancura de los nichos.

Endulza hoy mi voz, Lola Romero.
Si he de cantar con música sombría,
llorando sobre el curso de los ríos la escasez de la dicha y la presura
de aquella amada imagen de lo vivo;
si he cantar, al fin, tan honda pérdida,
amortajado por la luna tétrica y los harapos de mis sentimientos,
intentaré que mi palabra sea
lúcida y no amarga. Aún conservo
un sacro amor por cada criatura cuya existencia esplende bajo el día
como una flor efímera y hermosa.
Incluso ahora pienso
que la nocturnidad de mis visiones
me harán hallar la lozanía secreta con que cada criatura participa
en la gloria del mundo. Y amaré
la creación confusa y rumorosa, cripta de amores y dolores, de
[exterminios
y reventadas primaveras blancas. Sauce
de vida y muerte juntas cuya imagen, desdoblada en las aguas de las
[horas
por nuestra torpe necedad, crece en la unívoca
fermentación de sombras, luces y hojas verdes, al aire de la férvida
[existencia.

Vuelvo ahora a la casa que, en la noche abierta y espumosa de los [campos,
guarda el sueño a mis hijos. La cocina
me ofrece, nuevamente, su piedad de familiares sombras. Me dispongo
a escribir, a cantar esos rincones donde la oscuridad abre las flores
de su humilde secreto. Y ya me entrego
a vivir. Seco mis ojos, limpio,
ordeno mi existencia. Ya no lloro
porque debo de irme acostumbrando a esta muerte de vivir sin Lola.

RAFAEL SOTO VERGES

Illescas, 107
MADRID-24

VICENTE ALEIXANDRE

J'ai appris le ciel dans tes yeux
sur le hamac de ton visage
Des ailes de soie en silence
frôlent des voiles qui protestent
Un peuple ancien sur ton rivage
pétrit l'argile et rêve et chante
moissonne pêche hale des fruits
hôte lointain d'un paradis
perdu blotti dans ton regard

(Le temps d'une ombre ou d'une image, 1973)

A VICENTE ALEIXANDRE

Aprendí el cielo en tus ojos
en la hamaca de tu rostro
Alas de seda en silencio
rozan velas que protestan
Un pueblo antiguo sobre tu orilla
amasa arcilla sueña y canta
cosecha pesca coge frutas
huésped lejano de un paraíso
perdido ensimismado en tu mirada

(El tiempo de una sombra o de una imagen, 1973.)

(Traducido por Luis Mizón.)

CLAUDE .COUFFON

1 Ter, rue B de Perreuse
94130 Nogent-sur-Marne
FRANCIA

EMPUJADO POR SU VOZ

A Vicente Aleixandre

Desde lejos siente el poeta la emanación de los enigmas.
Quiere que su sangre salpique cuando su corazón
habla en el desierto; mina de aire de espejismos
y grito del sueño en la corteza de angosturas.

Cerca de la mano para saber decir un misterio.
Con tiras de la piel en rueda dentada, la hora
abierta sobre el corazón que vive en mundo que saca
el licor de la luz, para la comunicación entre los cuerpos.

Horóscopo, cuerda de agua, tímpano y cordón.
Voz con la voz que escucha el diapasón del sonido,
azogue en el tiempo de la palabra que llega a la luz,
pájaro con las alas abiertas cuando sale el sol.

En los labios, cuchillo que corta las arterias.
Entre palabras que tienen el color de la sangre,
al margen de la voz polvo blanco de plata que rasga,
la garganta y el anillo que se guarda en la boca.

Nombre escrito con raya pintada de espejos blancos.
Sueño que vive una primera luna creciente en el mar,
al oír el ruido suave del cristal que se rompe,
con el canto de la huida para que sufren los corazones.

Ojalá no se marchite la flor que contemplas.
Lengua de bisel para anudar la evocación de un imán,
pabilo con el secreto capaz de retener un trueno,
y pausa de la voz para vencer la soledad de los labios.

Los mismos días, lazos para cuidar nuestros sueños.
Venas que se dibujan en las heridas del corazón
crujidos de arpas, cielos sostenido por los brazos
y raíz de coral para la vida de la voz profética.

CARLOS RODRIGUEZ-SPITERI

Paseo de la Castellana, 28
MADRID

A VICENTE ALEIXANDRE, PORTADOR DE LA LLAMA

Su minúsculo brazo llama y sierpe,
su mano el talismán, su voz no se contiene
porque abrasa los campos, y aún abrasa
los débiles dominios de nuestra compostura.
El es el estandarte como también el cielo
que nosotros mirábamos insomnes.
En su voz descubrimos los astros poderosos,
las estrellas fulgentes, el milenario estrépito
de los brillos del mundo.
Por él hoy somos salvos, su palabra nos vence
o nos deja una herida
dulce como esta orilla
donde los mares quiebran.

JOSE LUPIAÑEZ

Avda. Cervantes, 18, 7.º, 3.º M
GRANADA

HIMNO A EROS

A Vicente Aleixandre, larga vida
antes y después de cruzar las aguas.

Las nubes se han ido y la brisa te envuelve
acariciando tus formas, las aguas del lago
se aquietan y en el fondo de tu ser miras
apenas saciado: aromas y gustos, sensaciones
táctiles e imágenes, todos cuantos te sirven,
amo genérico de la vida, contenido del gozo
soberano sin otro límite que el de tu hartura
improbable, semilla de experiencia en el concepto
tributario del don de la hermosura, vasallo
de la pulsión de lo idéntico como referencia
que es posesión tuya en movimiento o reposo.

Aves que se dirigen a sus nidos ahora
al inicio de los cantos primeros de la mañana,
palabras alzando vuelo hacia una dicha inefable:
el matiz que persiste tras la espuma y olas
quebrantadas, tuyas son las sendas acuosas
y las ígneas, aunque tampoco olvidamos
que si cabe eriges al saber un fundamento.
Todas las puertas menos la que hay entre tú
y yo, tú y nosotros, pueden cerrarse, así
nos has garantizado siempre la porción nutricia.

Es inútil, no obstante, si buscáis la ganancia,
si no pretendéis más que el engrosamiento
en vez de la apertura de horizontes infinita:
inmortales primum deos, ut lege dispositi sunt.
Y en todo caso sólo a ti debemos retribución
obligada, pues tú nos previenes para afrontar
el encuentro: contempla nuestro regocijo en ti,

que libres al fin estamos de vergüenza. Así
es, los sesgos de nuestra acción reconfortan
la potencia apasionada de tu creador aliento,
porque disponen en ti de la impronta de lo genuino,
y no os digo que no sea su esencia causa de mal,
sino que en él no importan causas ni medios ni fines,
ya que no hay deseo donde pueda caber lo falso.

Desde ti, contigo, de ti: ley, conocimiento, senda.
Los pájaros se han ido y la gente es poca:
pero uno se levanta al resplandor inicial
a bañarse en el arroyo de luna cuando la noche
se ausenta, en el curso misterioso de pétalos
que avanzan hacia tierra y cielos inmortales.
Experiencia del paraíso, experiencia del infierno,
aspiración a la unidad a través de la discordia.

De tus emociones. No es menos fuerte en ti el amor
a quien combato: temor y pasión consustanciales
a los tanteos iniciáticos. Y el reposo que tiene
su asiento en la armonía, en la noche fugaz
y absoluta de tu arrobamiento. Recordad bien
lo que dijo Hermes, el dios fálico, a Febe,
al sorprender a la diosa del amor yaciendo
con el dios de la guerra: por mi cabeza, dijo,
que hubiese yacido con la que nació de la espuma
también, aun intuyendo la trampa del esposo
celado y la probable condena, hipócrita e injusta,
bajo la mirada de dioses entre estupor y envidia.

Hablaba de ella, de cualquier nombre que te pertenece,
Venus o zorra, una dama graciosa de la decadencia
que tal vez no permitirá siquiera una visión
insistente, o un ejemplar de gacela, una rana
que oronda pavonea sus viscosidades en el charco,
una Hembra frondosa de cáñamo índico saturada
de resina sublime. Hablaba de una mujer feroz,
o de una criatura tierna de cualquier género,
un potro, una cigüeña, un salvaje, hombre de ciudad
y bosque, Gilgamesh y Enkidu antes de disputarse
la fortaleza suprema de la Hetaira frente al templo.

Se desliza la noche, no es difícil captar suspiros
de mi gloria, el viento en las porosas cortinas
de lluvia tenue. Un gramo de mi llama, un gramo
de ceniza: he aquí lo que has de amar para ponerte
en la senda divina, donde es tu deseo mi fortuna
y un adorno prescindible mi mera permanencia.
Apasionadas engarzan en ti las estaciones
estrellàs de la última hora, y aire para el hilo
instantáneo que por medio de los corazones recorre
de un extremo a otro el asta de la magia blanca
en que consiste esa renuncia, abandonar el otro
que yo soy para contigo, ceder a la ilusión
el velo con el que la identidad me despoja
de la riqueza o desnudez elemental de quien
va a entregarse a la fiesta de tu pasión certera.

Vigilia y sed hasta que piedra y oro y barro
sean iguales a nuestra vista. Y más allá,
porque también hay cautiverio en las sendas
e impureza en los estados, más allá de cualidades,
de cambio y decadencia o pugna entre uno y otro,
oculto para la percepción de las inteligencias,
libre de la influencia de los pensamientos,
el que no tiene ni carece caza por igual entre
ignorantes y sabios: pies que no se arredran
a caminos arduos, lágrimas endulzando la primavera.

LEOPOLDO LOVELACE

Department of Political Science
University of California at Sta. Barbara
California 93106
USA

UN MILAGRO DE BUDA

A Vicente Aleixandre, maestro de la otra sabiduría.

La ignorancia es dolor, como el deseo.
Para que el sufrimiento disminuya
y la muerte y el miedo retrocedan,
ha llegado Siddharta. En cinco noches
resume su doctrina. Sus discípulos
—cinco también— lo escuchan, y se asombran.
«Son ocho los senderos del camino:
fe pura, lengua justa, acciones claras,
memoria recta, voluntad sin pliegues,
constante aplicación, gentil mesura
y un pensamiento limpio y transparente.
La ley es el refugio. Los hermanos
son el refugio. Buda es el refugio.
Más allá está la luz, que nos espera.»

Luego de Benarés, en el banquete
que ofrece Bimbisara, alguien pregunta
si el Gran Maestro puede hacer milagros.
Un converso reciente, Assaji, dice:
«De todo lo que existe y tiene origen,
Él conoce la causa; y de las cosas
que tienen causa, Él sabe su final
y adónde se encaminan. Los prodigios
ocultan el dolor, no lo suprimen.
El Dharma es el milagro. Sólo el Dharma.»

La fiesta se termina, y Buda parte
al reino de su padre. El viaje es lento,
como todos los viajes que conducen
de regreso a la patria. Cuando llega
por fin a su destino, Suddhodana
no sale a recibirle. Un mal presagio.

Mientras pasan las horas, y la lluvia
cae, torrencial, sobre Kapilavastu,
Siddharta profetiza el fin violento
de los sakyas, y entorna sus tres ojos.
¿Duerme o medita el sabio? El tiempo fluye.
Cesa la lluvia, el cielo se ilumina,
y el monarca y su séquito aparecen.

LUIS ALBERTO DE CUENCA

Don Ramón de la Cruz, 28
MADRID-1

ROSA DEL MUNDO

¡Libertad, libertad! Rosa del mundo.
V. A.: *Retratos con nombre.*

Mariposa sin alas en la noche,
pequeña herida que salpica muertes,
eco del eco nunca repetido,
libertad, libertad, palabra leve.

Madre del mundo peregrina y triste,
desterrada dulcísima y desnuda
con su alijo de miedo entre los brazos
y los ojos clavados en la Luna.

Perdida por los bosques al poniente,
sigue una huella torpe su camino,
labios de roca le proclaman odio,
libertad, libertad, enigma frío.

Los ciegos ponen trampas a su orilla,
tan alta va que ya no ve la tierra
ni atiende las llamadas o esplendores
del amor que en secreto se revela.

Rito cerrado para la observancia,
perla podrida en tantas soledades,
luciérnaga apagada contra un muro,
libertad, libertad, sombra del aire.

Pues el amor no es libre nadie alumbra
su casa con los vasos de la gracia,
se tuercen el cristal y los favores
y la vida también se estrena esclava.

Laberinto lanzado contra el tiempo,
mármol inmóvil convertido en humo,
paloma perseguida por las piedras,
libertad, libertad, naufragio impuro.

Materiales de amor se ponen serios
sobre ropajes de tragedias tercas,
amor que no se elige no respira,
no adelanta su puño, no se adentra.

Taciturna se mira en los carbones,
crepúsculo completo por su espanto,
máscara enmascarada de ella misma,
libertad, libertad, valor prestado.

Se derrumba, se incendia, se evapora,
destino para el llanto y los fusiles
porque en medio de cercos a su avance
libertad es amor y amor no es libre.

Mendiga por las calles más ocultas
marcha la imagen que perdió su aroma
cortejando a la nada, vuelta nada,
rosa del mundo carcomida y sola.

ARTURO DEL VILLAR

Francisco Silvela, 57
MADRID-6

HOMENAJE A VICENTE ALEIXANDRE

SOMBRA DEL PARAISO

Galopando
En una nube de fuego,
Entre relámpagos,
Sobre un corcel persa
Abandonamos el mundo,
Sobre la arena
De una playa.
Nube resplandeciente,
Cegadora,
Mar inmensa,
Abrazo oceánico,
Tú y yo fundidos
En las profundidades
Del beso.

★

Abrazo el mar
Como te abrazaría
A ti.
Con un inmenso
Abrazo.
Nado,
Como nadaría
Hasta tu orilla
Infinita.
Me sumerjo
En la profunda
Corriente azul,

Como si naufragase
En el azul marino
De tus ojos.
Me abismo
En las ondas
De tu cuerpo,
Y me dejo arrastrar
Hasta lo más hondo.

CARMEN BRAVO-VILLASANTE

Arrieta, 14
MADRID-13

A UNA MUCHACHA DE LA «CIUDAD DEL PARAISO» EN EL CIELO DE VICENTE ALEIXANDRE

Tu sonrisa es una invitación al mar:
cuando estrenas calladamente el alba sobre las olas
haces correr allí descalza, una infinidad
de los rayos del paraiso.
En tu sonrisa, las espumas consiguen
la solidez de un mármol
un instante abraza toda una eternidad.
Tu sonrisa tiene las manos infinitamente largas
capaces de dormir a las más duras fieras de piedra
convirtiéndolas paulatinamente en las arenas.
En tu sonrisa el mundo se hace agua
ámbito nadable, dominio lúcido de los peces.

Tu sonrisa es una puerta en éxtasis
puerta del instante a la eternidad
de la eternidad al instante.
Tu sonrisa es una persiana de luz
eternidad plegable
como el mar con sus olas y los azahares.

YONG-TAE MIN

Spanish Dept., Hankuk University
of Foreign Studies
Rimung-Dong, Dongdaemun-Gu, Seúl (COREA DEL SUR)

SOL ENVUELTO EN LARGO OLVIDO
(Vicente Aleixandre)

No es el viento quien enreda sus enormes cabellos que no son,
ni los años los que suenan tercamente en las arrugas.
Alegría es quien se mueve
mudamente entre los huesos y la carne,
ampliamente en sus rodillas
donde acaba alguna vez el pie cansado.

Su cerúlea pupila interminable
persigue la compaña de la piedra y el amor y los poetas
que se empinan traviesos sobre el mundo
siguiendo el complemento del amigo envejecido,
día a día floreciendo en su palabra,
renaciendo en las pestañas coruscantes,
anidando en el vestíbulo fisgón de los oídos...

Preciso en los entonces y los luegos,
descubre el ademán del niño chico,
la entrada del triste o céreo escarabajo,
del viejo río penetrante,
y allí los deja
urgando entre las rosas o silencios.

En medio de campanas, con palomas en la frente, vive
con ramos de sándalo y bosques hermanados
y el mar o cielo con peces o alas le corteja,
y es él quien dice, ven,
y viene la alborada.

Las aves ardorosas
acuden al mármol de su córnea y vuelan,
y en su casi ceguera que no es
dibujan los bordes aireados del poema,

que amado por el hombre y el reptil y los insectos,
llega al umbral de la luz que nos inventa,
penetra generoso
los abismos musicales de la sangre,
y se lanza incontenible
a salir del laberinto de la edad
con el rútilo gesto de la vida en el aliento y las zancadas...

REI BERROA

Calanda, 21, 1.º B
MADRID-8

ARTE AMATORIA

Hermoso es el reino del amor
V. Aleixandre

Lacios los amantes quedan:
Urdieron en la piel,
Vicente,
la estrategia del gozo, esa usurpada teoría de los dedos
que abren una llaga finísima de anémona rosada.
Férvidos fueron
y
trocaron los tules en simples hilos de apetencia.
Chorreantes de polen sacudieron,
Vicente,
la herrumbre acumulada de lo que está en desuso.
Salpicaron la palabra, el torso, el labio, incluso
la memoria de la desnuda esencia del abrazo.
Y germinó el salitre como una flor caliente de cristal.
Alzáronse en vilo los amantes,
pavorosamente ardidos en sus linternas más íntimas.
Dijeron: «Bástenos sabernos jóvenes ahora».
Olvidaron la patria donde, niños aún,
Vicente,
deletrearon parras y mazorcas, naranjas y adelfales,
olivos y palmeras
encontraron cobijo en los recodos del cuerpo
que sin queja se ofrece.
Lívidos los amantes. Con esa luz morada que traspasa
a los ambiguos ángeles de las altas vidrieras catedrales.
Altísimos jacintos derrocados al pie del alabastro.
Lívidos los amantes. Con gesto vegetal de lises desmayadas,
tan sólo unos instantes,
con diminutas joyas licuadas en la nuca.
Lánguidos amantes yacentes, amagando la curva, el tacto,

la torrencial saliva atosigada.
Espesísimos vinos bebieron los amantes,
Vicente,
mordeduras de calambres en racimos,
tuvieron entre los dientes agridulces jarabes de grosella,
moscateles dulcísimos
y
aparentemente se durmieron.
Mas tu sabes,
Vicente,
que no mueren los amantes:
Descansan.
Y entre letargo y sueño, entre sopor y esguince
se renueva, milésima a milésima, la estirpe del deseo.
Es la tregua del amor. El tiempo en que es preciso
arreglarse el cabello o la esperanza, el tedio o la ironía,
para colocarse de nuevo en la postura idónea
y descubrir desnudos, semidesnudos o así, que ellos son como ramas
[espontáneas.
Lacios los amantes quedan, mas no desertan del fragor del goce,
si acaso, dictaminan la paz de las caricias, para intentar a golpe
de inocencia otros modos de amar, siempre indefensos.
A veces cambian. Mudan sus afeites, sus máscaras, sus gestos.
Se cubren, se descubren, rasgan, rajan, lloran, besan o lloran
besando la herida del beso anterior
y muerden la sombra de la huella de una antigua mirada.
Pero siempre regresan los amantes a su oficio primordial,
aunque sobre sus hombros, como sobre los tuyos,
Vicente,
pesen las esferas de los relojes huérfanos y ateridos.

MANUEL JURADO LOPEZ

La Rosaleda. Torre Sirena, 6.º C
SEVILLA-6

LA ROSA OFRECIDA

Con la rosa en la mano adelanto mi vida...
Vicente Aleixandre

MAR ALEIXANDRINO

Mar o rosa
que de ola en ola se adelanta,
de pétalo en pétalo hasta la orilla
donde el instantáneo vivir se desangra.

Mar o noche
donde la espuma levanta sus astas
de anhelo en anhelo hasta la ribera
donde el humano ardor gira y se derrama.

Mar columpio de niñez
o cabellera de resacas
sueño adentro y sin arribo
donde boga el amor su barca
de ola en ola hasta la arena

donde el palpitar del hombre acaba
rosa o borde del vivir
donde consuma el corazón su hazaña.

HERNAN GALILEA

624 Cresson Lane
MORTON, Pa. 19070
(USA)

EN VELINTONIA

Vicente Aleixandre sabe
el ámbito de la vida
viento de niñez perdida
que en la memoria le cabe

Pasión en la tierra mares
que arrastran la rama herida
serpiente de amanecida
que tira al mar sus collares

Su palabra como espada
que llueve cuando más llueve
el sol su cabeza mueve
la luz de noche clavada

Vicente Aleixandre sabe
que amor se escribe con eme
del fuego cuando le queme
las cenizas de su nave

En la mano no le cabe
el ritmo del corazón
la soledad del ratón
no atraviesa con su llave

La destrucción de la sombra
cabecera de su cama
no es la pena quien lo llama
es la risa que lo nombra

Vicente Aleixandre teme
con labios de enamorado
que su barquero cansado
decida remar y reme

Decide remar la muerte
su cuerpo de ave navega
la madrugada que llega
y está por cambiar la suerte

Y el toro está por la arena
con sus cuernos de sonido
el pájaro le ha perdido
su rama de yerbabuena

Vicente Aleixandre calla
las pasiones del soneto
y en el último terceto
su garganta siempre estalla

JESUS FERNANDEZ PALACIOS

Virgen de las Angustias, 2
CADIZ

NEGRURA DEL AGORA, PINOS DE EPIDAURO

Para Vicente, estos versos con luz y sombra,
como la propia Vida.

I

Aquí toda la luz llega de arriba,
aquí toda verdad viene del cielo.
Laberinto de símbolos los muros
y este fuego que brota de la tierra
es la fiebre extrema del que expira.
Que nunca más os turben los placeres,
el veneno, las rosas del pecado,
las profundas cigarras que estremecen
las estrellas clavadas en la piedra.
Ved cómo arden en la hoguera negra
del tiempo, Apolo, Sócrates y Pablo,
dioses reyes, poetas, sacerdotes.
Pero, ¿cómo negar mientras hay vida
el carácter divino de esta música
que, con la última luz, va descendiendo
en la espesa ceniza de los rostros?

II

Aquí es la tierra quien desprende toda
la luz y pone fuego en el espacio.
Sacros bosques para el conocimiento.
Saludables, las almas se confunden
con el aroma intenso de los pinos.
Duros brillan los cuerpos entre olivos
como la plata de la empuñadura
de una espada y el agua cae oscura,

pesada, en el hueco de la mano.
Fundido el oro, el labio de los mármoles,
en la fuente hay un vuelo de palomas,
provoca su rumor un dulce olvido,
la razón se extravía en su espejo.
Presintiendo la música nocturna,
el corazón, mortal, repite siempre:
¿En este valle vivieron los dioses
o son los hombres dioses en el valle?

ANTONIO COLINAS

Apartado 646
IBIZA (Baleares)

TRAS UN SIMBOLO DE LA SOMBRA

Soy tu memoria muerta por los trópicos,
donde peces de acero sólido te imitan.
Escucha, escucha. Soy la luz perdida
que lapidan las aguas en el fondo.

Vicente Aleixandre

I

Quisiera volverme y revolverme,
a distancia de tiempo,
en aquella luz
que hoy engendra rayos, fuego y sombra evocadora
a suerte de bocanadas.

Inesperadamente
en dimensión a ti.
Inesperadamente
con el color de tu mundo en los labios.
Inesperadamente
desnudo, firme, inerme.
Acaso quisimos todo: El mundo,
esa contienda de las formas hasta llegar
hasta aún más que la distancia,
hasta aún más que los cuerpos mismos,
hasta más aún que lo imperfecto.
Inesperadamente
un grito a crimen con el tiempo.

II

Emerges en señal de la memoria
pleno ya en el verbo,
en un instante insatisfecho del deseo.
Esos cristales ajustadamente hirientes.

¿Acaso no se funde la tierra
con la muerte al ser labio
o espada del mundo,
esa noche triunfal y contenida
como retorno y ser beso del pasado?

Al apoyarse el cuerpo luminoso,
ahora profundo con sentirse agua,
resurrección desnuda de la carne.
Aún es móvil el espejo. Luz,
vaticinio al paraíso.

Mas con ser luz o agua lapidada,
ámbito de la piel y las palabras,
te define el aire, la memoria
tras un símbolo de la sombra.

MIGUEL J. GALANES

Avda. de Monforte de Lemos, 169, 4.º
MADRID-29

LA PUREZA ORIGINARIA

A Vicente Aleixandre

Llegué hasta el cruce que abriga la extensa avenida
de las acacias. Tímidamente las vidrieras
acariciaron el aire frío de una extraña
flauta, y las galerías aprendieron el baile
inútil de los pájaros.
Mis pasos ahogaron
los latidos en las tímidas flores,
y un banco transparente e inmóvil
me recordó el silencioso olor de tus ojos:
Tus versos, el mar, la noche, brotaron
recubriendo los colores de las voces curvas
que iluminaban mis labios, ávidos
de ofrecerte mi flamante ADAGIO.
Ya en Velintonia, ante tu altísimo palacio,
descubrí un círculo de miedos, y una mágica
sombra alzó levemente la piedra
milenaria y perfecta de tus dedos,
y todos tus sentidos concedieron al agua,
que vibra tímidamente en torno a la pureza
originaria, una dulce distancia
que me acercaba a los senderos
intuidos por tu brillante y apacible
mirada, hasta inundar todas las estancias
de mi invisible cuerpo.

ANTONIO RODRIGUEZ JIMENEZ

La Previsión, 21
CORDOBA

SUPLICA

Ahora si atraviesas todos los tiempos de la desgana
y algo te habla amablemente,
si vas arrastrando tu cuerpo por hielos y desiertos
y algo te quiere sonreír,
cómo llenar las horas,
cómo defenderse del peso del tiempo
y encontrar un poco de sabor en la vida.
Si a través de toda la sosez y desazón
y el peso cotidiano de los días
que se van transportando como mondas,
cómo sacarle algo al suelo
que se pisa sin ilusión,
cómo defenderse del cielo fatigoso
que está ahí con su presencia de funcionario.
Ahora sólo se busca un poco de fuerza
para continuar la vida,
un poco de sabor en el movimiento
de avanzar los zapatos.
Sólo se quiere un poco,
alguna ayuda para sobrellevar el rostro,
este rostro pesado y cansado de todos los días,
y ni siquiera un poco de amabilidad
pero algo respirable en los ojos que se encuentran
y muros que no se resistan con fiereza,
algo de satisfacción en lo que las manos
pueden coger al cerrarse,
y que el Sol no se oponga totalmente.
Que la vida no sea demasiado ácida,
demasiado engorrosa de llevar, demasiado maciza
y uno pueda apoyarse en las cosas.

OFRENDA

Hacía frío y yo pensaba en Navidad,
dejaba que cayese la lluvia en las ventanas,
me regocijaba con mi pequeño tiempo.
Era niño y la vida transcurría
y era hermoso ver llover en los prados.
Tenía mi pequeño tiempo de la infancia
para pensar y para mirar las arboledas,
para sentir que estaba en Navidad.
Era agradable que pasase el tiempo
y ver el cielo oscuro y los recuerdos,
y, recogido todo en los instantes,
mi yo guardado como en un estuche.
Hacía frío y los pies se me quejaban
y sentía nostalgia de otras épocas,
pero estaba contento de vivir.
Y era estupendo que Dios me concediese eso,
la dicha de vivir aquel invierno.
Era muy bello que Dios hubiese hecho
para mí aquel invierno.

ANTONIO COSTA GOMEZ

Calvo Sotelo, 5
CHANTADA (Lugo)

LAMENTACION DEL PARAISO

A Vicente Aleixandre

Entre las tablas de la ley violada
Quedaron los vejámenes rojizos;
Los harapos, destilando silenciosos,
Palabras enterradas en la escoria
De un llanto vertical, desemplumado.

¿Cómo buscar entonces la cometa
Por los parques pintados del verano,
Y los globos de colores, que nacían
De los bolsillos de las mariposas?

Un animal flotante se desboca
Por los umbrales de las estaciones,
Donde el amor llegaba o se volvía.

Y en el piolín de sueño de los niños,
Un diente de cartón se hace pedazos.

ARIEL FERRARO

Alfonso XIII, 19,1.º B
MADRID-18

... TAN SOLO LA PALABRA

Para ti, que conoces cómo la piedra canta
y cuya delicada pupila sabe ya del peso de una
montaña sobre un ojo dulce

Comenzaron a agrietarse las miradas...
Pareciera que el error de los ojos
acercara al hombre a su condición flotante,
como si la certeza de cada decisión
conllevara sumergirse en las pasiones
agotándolas de nuevo,
hasta el próximo bombeo del corazón.
Los huesos, como espuma de epidermis,
alcanzaron el destino del desprecio
tenaz y protegido, como células inmersas
en la sabiduría conceptual y exánime.
Las pupilas estáticas rasgaron ávidamente
el último momento del hombre y su recuerdo,
como una hoguera de cascadas de niebla
sobre su historia, su acción, su envoltura de algas
que no llegaron al mar, por la traición
pensada en el confín del carácter humano.
Cada identidad, sus dotes para quebrar esqueletos
de cualquier sistema nervioso,
su lujuria hacia los humores
que rezuman las neuronas en el horno,
el aliento que exhalan
las viejas postales de la permanencia,
la sensación cierta de la muerte
robando un elogio siniestro
al débito falaz de la alegría,
cada nombre...

Tu nombre no es el trueno rumoroso que rueda
como sólo una cabeza separada del tronco

Criaturas pisadas en los barrizales de oro,
que marcharon hacia su crónica
en las regiones vacías de toda capitulación,
donde las palabras no quedaran adheridas
al vestido moribundo de las vírgenes en los festejos.
Dejaron piedras de agua que retuvieran al alma popular
reflejada en la primavera de las amapolas sin dolor.
Se derramó la paz del silencio cauteloso y feraz
como un caudal que contuviera sus propias márgenes;
igual que el tronco de una especie,
a punto de desaparecer bajo el magma
de ese océano recién inaugurado
por la semilla flotante de las generaciones auscultadas.
Y así, detrás de cada imagen forjada al candor
del hambriento espíritu que no perdona las tinieblas,
del origen oscuro de la sabiduría virgen y lejana
remontando los afanes de la quietud sin aposento,
maltratando al dolmen del poder que doblega a la virtud
como red de saliva dulce y envolvente en su elección,
coronada por la suerte de los pasos bien guardados,
llegó el latido de tu palabra,
ascua en movimiento que diera el nivel de luz necesario
para aquella inundación de susurros y lágrimas.

Vosotros conocisteis la generosa luz de la inocencia

Tan sólo tu pupila azul permaneció.
Aquellas manos de abismo, estranguladas
por las llamas del invierno de su dicha,
parecieron bacterias con las que podía
evitarse el sentimiento de soledad.
El viento de las carencias ya no llegó en oleadas
hasta las escaleras serpenteantes
del musgo gelatinoso de la memoria.
No quedaron calles duraderas para la fe erguida
de cada muerte soleada por el hueco
de los trozos de metal más refinado.
... Secas costras de placer olvidado
en ese rincón abierto a la próxima ocasión de ser estéril.

Tal vez como un diamante empedernido
en su voluntad de luz solidaria
apareces para arbitrar, con tu identidad sin esclavitud,
el tiempo de la desnudez abandonada a su suerte,
al mastín hambriento que desvaneciera su lascivia
por el encanto de saborear la mies de unos pechos al aire.

JOSE MARIA HERNANDEZ ARCE

C/Serrano, 211, 4.º izqda.
MADRID-16

DECIMO ANIVERSARIO CON VICENTE ALEIXANDRE (1969-1979)

era en aquella época
en que se hacían necesarios los adjetivos más inusuales
para expresar el tedio
que crecía en los pulsos como una caries ventajista
cuando la tarde se iba quedando oscura tras los visillos
y el aire difuminaba los objetos en un aura borrosa
y nos reducíamos a una quietud en filo extenuado

la soledad y el olor a frito en la cocina
y la radio demasiado alta con anuncios de profidén
nos arrojaban a las tinieblas exteriores en naufragio
y era imposible soportar aquella pena nuestra sin una queja
y había que irse al cuarto del exilio
aquel mínimo hueco en que la sangre acababa pudriéndose despacito
sobre la cama echado aquel dolor
que nos tenía sujetos a su barro sin agua

no poseíamos otra señal para guiarnos
que la voz de aquel hombre cada vez más arriba
cada vez más adentro del corazón
aquella música que se confundía con su historia desordenada
de miles de insomnios en racimo
poblándonos de vastos dominios en aurora perpetua
de espadas como labios descerrajando el frío entre las sábanas
sin un cuerpo que llevarse al tacto

no conocíamos la destrucción más que en la palabra de aquel hombre
que nos la hacía florecer entre la abulia de las voces sin gozne
el amor nos hendía con sus golpes sin tregua
nos hacía crecer hacia lo alto de los océanos
allí donde el cielo azul se iluminaba de gaviotas

adentrábanos en lo más hondo de la tierra y sus pálpitos
y era para nosotros todo el mundo a solas
el ámbito sin límites
la mirada del águila desde el escarpe inaccesible
y el sendero que los gusanos horadaban entre raicillas
y el mar batiendo abajo de las plantas

se repetían cada noche los mismos argumentos
tendidos acabábamos con aquel poeta que decían indescifrable
tendidos con peces y con algas que jamás habíamos columbrado
entre las olas de la ciudad que nos sometía
tendidos en vuelo por la caricia
con los hombres creciéndonos entre la frente y los párpados
a modo de grupos abrazados como pueblos en fiesta
desde la voz que los había convocado a nuestros dedos

y en las ignotas lindes de aquella larga travesía
nos ganaba el cansancio de los latidos en derroche
junto a aquel conductor que conocía todos los caminos
y hablaba de la luz
como si fuera el aire cotidiano empapándonos
y así acababa yo «dormido del lado del continuo olor»
de sus versos que eran la vida para mí
entre aquellos escombros

SALUSTIANO MARTIN

Angel Múgica, 47, 3.º dcha.
MADRID-34

Recensiones

LEOPOLDO DE LUIS Y SU «VIDA Y OBRA DE VICENTE ALEIXANDRE»

La cuestión está clara. Vicente Aleixandre es un buen poeta, un gran poeta. Su vida, si no ejemplar, es ejemplificadora. Leopoldo de Luis trata estos temas en una inquietante biografía que, renovada, ve ahora su segunda edición, años después de la primera.

En *Vida y obra de Vicente Aleixandre* (Selecciones Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1978, 239 páginas), Ramón de Garciasol nos hace una mesurada presentación del biógrafo del poeta devenido universal. Yo simplemente, como referencia para conocer a este otro poeta que se lleva tiempo ocupando de hombres tan importantes para nuestra historia como Antonio Machado, Miguel Hernández o Vicente Aleixandre, me voy a permitir entresacar parte de una entrevista que le hice hace algún tiempo. A mi pregunta sobre cuál podría ser, a su juicio, la implicación de la poesía y de los poetas en una situación de cambio como la española, me respondió:

—En los años más cerrados de la censura, fue la obra de los poetas quizá una voz disconforme y protestaria. Tal vez su peculiar forma expresiva hacía más fácil que se dijera lo que en prosa hubiera sido inaceptable para la Administración. La apertura comenzó por la poesía. La poesía tiende a la libertad; es la libertad.

Más adelante, al inquirir sobre su vida extrapoética: ocupaciones, subsistencia, familiar, etc., Leopoldo de Luis me contestaba así:

—No hay vida extrapoética, bien visto, en el poeta, porque todo le influye y le condiciona. Con cuantas experiencias vive, elabora, de alguna manera, su poesía. Estoy convencido de que si yo no hubiera tenido la familia que tuve, si hubiera vivido en otro medio, con otras circunstancias y otras ocupaciones, hubiera escrito de otra suerte. Mejor o peor, pero de otra suerte. El poeta nace entre todos los hombres, pero la vida le hace poeta junto a todos los hombres. Esto

lo dijo ya Miguel Hernández en su dedicatoria de *Viento del pueblo*, y es verdad.

* * *

Esta premisa, que serviría para presentar a Leopoldo de Luis, si es que no fuera suficientemente conocido, va a situar, en parte, su concepción de la poesía y de la función del poeta en el mundo dislocado que nos ha tocado vivir Y es así cómo podremos entrar de lleno en su importante libro que trata de la vida y obra de un importante poeta. De Vicente Aleixandre.

Sin que esto parezca petulancia, desde que yo comencé a «ser» poeta, y ser poeta no es cuestión de gustos ni de influencia, vi a Aleixandre como un poeta estático, no minusvalorado, sino estático. Eran los años de dictadura más o menos abominable, de policías grises cargando contra estudiantes en la glorieta de los Cuatro Caminos, o reprimiendo manifestaciones en Villaverde. Vicente Aleixandre publicaba *En un vasto dominio*. A mí, a muchos, nos parecía algo grandioso que un poeta de aquel tiempo, de nuestro tiempo, pudiera inventarse un vasto dominio en aquellas tardes cerradas y oscuras que se cernían sobre una geografía llorosa y ambigua. Noches atrás, hablando del tema, alguien decía que la diferencia entre Antonio Machado —Manuel ya es de otra historia— y Vicente Aleixandre consistía en que Antonio caminaba, hablaba con la gente, visitaba los paisajes. Aleixandre ha sido un exiliado interior. Las razones de su exilio pueden ser muchas o muy pocas, pero lo cierto es que ese exilio le ha configurado como un poeta hermético. El poeta zamorano Uña Juárez corregiría diciendo que Aleixandre ha sido un iniciado: iniciado tal vez en el ágil descubrimiento de un mundo grandioso más allá del quicio de su Velintonia, mundo siempre presentido y lleno de resonancias universales, de esperanza, de gratitud por ver un día la mañana azul, la historia de una infancia repetida y feliz.

Pero vamos a dejar, que ésa es su tarea, a Leopoldo de Luis. El nos contará suficientemente bien la *Vida y obra de Vicente Aleixandre*.

VIDA DE UN POETA SUBLIME

Ese 98 fatal. Historia del acabamiento de un imperio abandonado y caduco, momento del inicio de la muerte de toda una cultura y una forma de ser: la hispánica. Pronto lo anglosajón ocuparía el lugar de nuestras letras, de nuestro espíritu. Y, dentro mismo de España, pronto comenzaría el deterioro eterno de la España gloriosa y sofocante, por qué no decirlo, de siglos atrás. Nace en Sevilla Vicente Aleixandre. Siempre el Ave Fénix renace de sus cenizas. Siempre de una cuestión dramática puede nacer un suceso feliz. Aleixandre

venía a ser poeta en un mundo de dramas prosaico, de historias colectivas, de caducas reflexiones, de rotos paisajes.

Por azares familiares, Aleixandre nació en Sevilla el 26 de abril, aunque prontamente surgiría el traslado a Málaga, donde viviría desde 1900 hasta 1909, asistiendo al primer colegio y conociendo, entonces ya, a quien sería otro importante personaje de nuestras letras: Emilio Prados. De esta época nos relata Leopoldo diversos sucesos de interés y nos recuerda varios poemas que Aleixandre escribiera después, rememorando el tiempo de la sosegada infancia; por ejemplo, esos versos cotidianistas y enternecedores de «La clase»:

Como un niño que en la tarde brumosa va diciendo
su lección y se duerme.
Y allí sobre el magno pupitre está el mudo profesor
que no escucha.
Y ha entrado en la última hora un vapor leve, porfiado,
pronto espesísimo, y ha ido envolviéndolos a todos.
Todos blandos, tranquilos, serenados, suspiradores,
ah, cuán verdaderamente reconocibles.
Por la mañana han jugado,
han quebrado, proyectado sus límites, sus ángulos,
sus risas, sus imprecaciones, quizá sus lloros.
Y ahora una brisa inoíble, una bruma, un silencio, casi
un beso, los une,
los borra, los acaricia, suavísimamente los recompone.
Ahora son como son. Ahora puede reconocérseles.
Y todos en la clase se han ido adurmiendo.
Y se alza la voz todavía, porque la clase dormida se
sobrevive.
Una borrosa voz sin destino, que se oye y que no se
supiera ya de quién fuese.
Y existe la bruma dulce, casi olorosa, embriagante,
y todos tienen su cabeza sobre la blanda nube que
los envuelve.
Y quizá un niño medio se despierta y entreabre los
ojos,
y mira y ve también el alto pupitre desdibujado
y sobre él el bulto grueso, casi de trapo, dormido, caído,
del abolido profesor que allí sueña.

Poema del cual nos queda cierta sensación como de desamparo por ese profesor dormido, pero también de confianza, de estímulo, al advertir cómo la infancia existe, crece, camina en medio de la bruma, hacia días de caricias y de frases gentiles que llevará a sus protagonistas a la adolescencia, a la mayoría de edad. Es como, sencillamente, ir viendo cómo se van cumpliendo etapas, recorriendo senderos en los oscuros límites del tiempo.

En el caso de Aleixandre comienza una nueva etapa al llegar la

familia a Madrid, 1909. Años de estudio, de exámenes, hasta el término del bachiller en 1913 y el ingreso en la Universidad el siguiente curso. Si atrás ha quedado esa «Ciudad del paraíso» y todo el cúmulo de recuerdos y experiencia que lleva en sus alforjas un joven, en Madrid aparece la vida de responsabilidad, de trabajo, de iniciación por el difícil mundo de la poesía y de la existencia. Los recuerdos de los abuelos, de las calles de Málaga o de su mar, las experiencias de las primeras lecturas, las reflexivas tardes en la casita del Pedregalejo, dejan paso a un universo más amplio y contundente. Así lo relata De Luis en esta biografía:

«Cuando a la vuelta del verano comenzó el curso, la incursión francesa había dejado tela cortada para rato. Entre sus compañeros y en las veladas familiares no se hablaba de otra cosa. Un acontecimiento trágico impuso, no obstante, su agitado comentario en todo Madrid: el 12 de noviembre, en plena Puerta del Sol, el anarquista Manuel Pardiñas disparó contra el presidente del Consejo de Ministros, don José Canalejas, matándole y suicidándose luego.

Dos años después, en el verano de 1914, el segundo viaje a San Juan de Luz. El 28 de junio se había producido el asesinato de Sarajevo. El aire de la bella ciudad francesa se adensaba, se le sentía cargado, y no de calor estival, sino de presagios ingratos. La familia Aleixandre regresa precipitadamente a España. El 3 de agosto estalla la guerra. Don Eduardo Dato decreta la neutralidad de los españoles.»

Hemos mencionado, pues, el ambiente en el cual Aleixandre tomó contacto con la Universidad y con los ambientes literarios de la capital de España: época en que «Vicente no leía aún poesía. Lee historia, tema que le apasiona. "Hubiera querido ser historiador", dirá más tarde. Por aquellos años se adentra en los tomos de Lafuente. Y la novela realista del siglo XIX, que es también, en cierto modo, historia. Compra por cinco céntimos los cuadernos de *La novela corta.* Lee páginas de Alarcón, Pereda, Valera, la Pardo Bazán y Dostoievski. A la vez comienza a presenciar representaciones teatrales. En el año de preparatorio se cursa Literatura Española, para cuyos alumnos envía entradas la compañía de doña María Guerrero y don Fernando Díaz de Mendoza. Teatro de la Princesa, jueves por la tarde. Obras de Benavente. Una noche de diciembre de 1915, en el teatro Infanta Isabel, asiste a la primera representación, por María Gámez, de *Sor Simona.* En la sala cree reconocer a los hermanos Quintero, a Pérez de Ayala. Asomado a la indecisa personalidad de los diecisiete años, a la vez tímida y petulante, se mueve entre el público del estreno y llega al escenario. Caído el telón, don Benito recibe las felicitaciones. Contempla al maestro, anciano y sin vista, de aquella novela

inicial en su experiencia lectora. Le ve limpiarse con el pañuelo la expectoración de unos bronquios quebrantados. El gran escritor es un pobre hombre enfermo y el adolescente descubre esa dimensión sencillamente humana. Algo semejante le ocurrirá a él, al gran poeta que será, cuando acuda a visitarle "el poeta desconocido", el muchacho que se fue defraudado al comprobar que un gran artista no es nada más —ni nada menos— un hombre que trabaja y crea con esfuerzo».

La larga cita precedente pretende un poco situarnos en el relato biográfico de Leopoldo de Luis. Dado que no se trata en este comentario de hacer una rebiografía de Aleixandre, aunque vayamos señalando algunos momentos más o menos claves de su existencia, sí interesa advertir el tono que De Luis da a su consideración del poeta sevillano como vívido exponente de un siglo apresurado como es el nuestro. Ciertamente, una noche un buen amigo decía que la diferencia, por ejemplo, entre Antonio Machado y Vicente Aleixandre era que aquél andaba, caminaba entre la gente, hablaba con el pueblo, mientras que éste es un hombre más hermético, más interior, más concentrado en un universo de visiones, de sueños. Ello no quiere poner a un poeta sobre otro, sino, simplemente, hacer una gran e importante diferencia entre su poesía. La poesía de Machado (Antonio), de Miguel Hernández, de García Lorca, es poesía de puertas afuera, de insinuaciones reales, mostradora de las vivencias de un pueblo, del pueblo. La de Aleixandre, sobre todo la última, es reflexión, concentración, búsqueda de las profundas razones de la existencia, intimismo retador, proceso a la desesperanza. Su exilio interior, desde este punto de vista, refuerza una visión del hombre como testigo de un tiempo lamentable, abocado a la propia destrucción de la convivencia y detentador de la propia imagen vulnerada de una sociedad efectivamente rebelde y/aunque perturbada.

Tampoco quiere decirse que toda la poesía de Aleixandre, que todo en su vida, haya sido intimista. Dice Leopoldo que «el verano de 1917 había sido decisivo para Vicente Aleixandre», y relata el encuentro del poeta con Dámaso Alonso en las Navas del Marqués, encuentro que habría de marcar, con tintes ampliamente literarios, toda la vida de Aleixandre. Dos años después, éste termina su carrera de Derecho y en 1921 comienza a trabajar: «Mañana y tarde acude Vicente a su despacho de los Ferrocarriles Andaluces, en un local del paseo de Recoletos, frente al jardín del Banco Hipotecario, por donde había pasado pocos años antes, con su bicicleta, camino del colegio. La correspondencia oficial es el primer entrenamiento del futuro escritor. Una tarde del mes de marzo, sentado a su mesa, oye ruido de multitud. Por la ventana ve pasar el entierro de don

Eduardo Dato, muerto por unos pistoleros el día antes en la plaza de la Independencia. El país está inquieto». Bien, la misma inquietud del país es la que, en aquellos momentos, existe en el ánimo de Aleixandre. Son tiempos de íntimas relaciones y de importantes acontecimientos literarios, todo lo cual hace mella en la vida del poeta. Son tiempos también de ciertos cambios, y la competencia mercantil de Aleixandre le reclama en nuevos puestos de trabajo, viaja por España y lo hace a París y a Londres, comienza a escribir lo que sería su primer libro, etc., todo ello en momentos en que «la poesía española presenta un panorama confuso»; confuso, aunque no vacío. La relación que indica Leopoldo habla de ello, y al referirse al grupo generacional que se perfilaba, recuerda que «este grupo exhibía sus primeros libros en 1921: *Libro de poemas,* de García Lorca; *Poemillas puros,* de Dámaso Alonso; en 1922, *Imagen,* de Gerardo Diego; 1923, *Presagios,* de Pedro Salinas; 1924, *Marinero en tierra,* de Alberti... Es la generación que se ha llamado "de la dictadura" por razón de coetaneidad. Jorge Guillén ha aclarado que "ninguno de ellos participó de ningún modo en el régimen de Primo de Rivera"». El viaje de Aleixandre a París coincide también con interesantes momentos literarios allí, donde comienzan a cobrar vigor los nombre de Paul Valéry, Tristán Tzara, Paul Eluard, André Breton, etc. Y ya antes había viajado el sevillano a Lisboa, amén de otros recorridos por la geografía patria. Se acumula el trabajo profesional y la relación intensa con la literatura. Es una época casi agobiadora; Aleixandre es un joven dinámico y laborioso en todos los terrenos, hasta que... «La carpeta de poemas para *Ambito* crece. Pero todo quedará en suspenso, se ha escrito un poco más arriba —dice Leopoldo de Luis—. En abril de 1925, a poco de haber ingresado en la Compañía del Norte, un estado febril turba la felicidad familiar. Comienzan las visitas médicas. La fiebre no remite. El doctor Rozábal, médico de cabecera y amigo de la familia, aconseja la consulta con un urólogo. El doctor Sánchez Covisa diagnostica una infección de vejiga. Transcurren las semanas. No hay mejoría. Nuevos reconocimientos, nuevas consultas. El diagnóstico ahora es una nefritis de tipo tuberculoso.» Pasa una temporada en Miraflores de la Sierra, lugar que el poeta ve así:

Las casas se levantan
apenas, chaparro o piedra
agazapada que se aprieta o ahínca
contra la tierra, con un mísero espanto.
... ...
Este pueblo ha dormido
años o siglos. Cochiqueras, cubiles. Porquerizas se llamaba
en la Historia.

De allí pasa a Aravaca, en las cercanías de la capital, donde termina de escribir *Ambito,* que aparecerá poco después en la malagueña colección «Litoral», dirigida por Emilio Prados, el antiguo compañero de colegio. Se señala la llegada de Vicente Aleixandre a la casa de Velintonia, 3 (mayo de 1927), y dice Leopoldo: «No lo olvidéis, amigos. (La poesía española ha estrenado casa para muchos años.)» Es ciertamente importante esta casa y casi obligado pasar por allí quien de alguna manera estime a las letras españolas o quiera tener un hueco o un nombre dentro de ellas. Desde hace más de cincuenta años es punto de cita de escritores, poetas, periodistas. ¡Con qué afecto habla de ella tanta gente!, y la nómina será excesivamente larga. También es necesario recordar que en la misma casa habita desde hace bastantes años la reciente académica Carmen Conde.

En 1933 obtiene Aleixandre el Premio Nacional de Literatura por su libro *La destrucción o el amor;* un año antes publicaba *Espadas como labios,* un poco mejorado de fuerte recaída en su enfermedad y tras serle extirpado un riñón. Por entonces ya son buenas las amistades con García Lorca, Gerardo Diego, Luis Cernuda, Alberti, Altolaguirre, Neruda y un largo etcétera, y las visitas a Velintonia de nuevos poetas, como Miguel Hernández, comienzan a ser cuestión obligada para todo hombre que se precie. En 1934 había muerto la madre de Aleixandre, y al siguiente año ve la luz *Pasión de la tierra* en México. Tras la muerte del poeta granadino, publica Aleixandre una sentida semblanza de García Lorca y de nuevo ve reproducida su enfermedad cruel, tan cruel como la guerra civil, que está asolando geografías y conciencias. «Desde la cama, Vicente escucha el estampido de los cañonazos y, a veces, el fragor de los combates, no demasiado lejos. Comprende esa triple lucha por la vida que el ser humano tiene que librar: contra el hambre, contra la enfermedad, contra la guerra. Percibe que en una ciudad donde a diario se muere y se mata violentamente, el delgado hilo de su vida de enfermo no cuenta sino para aquella intimidad próxima de su pequeño clan.» En el año del fin de la guerra comienza a escribir *Sombra del paraíso;* al año siguiente, muerte de su padre. La voz de Vicente Aleixandre enmudece un poco, aparece distanciado del entorno glorioso de una España vencedora; su labor continúa en el silencio, casi un poco en el olvido. Comienza, diríase, el primero de los exilios o el comienzo del largo exilio de ese poeta de quien incluso alguien como Carlos Pellicer, según relata De Luis, llegó a preguntar si caminaba. Queda atrás su visión de la catástrofe, con versos de una rudeza y un amor indescriptibles, pocas veces igualados en el sentir de un pueblo rabiosamente enfurecido al ser pisoteado y hundido bajo la gloria de cadu-

cas canciones y de gestas inmóviles. Dice Leopoldo, no obstante, que «en estos años de silencio —silencio público— de Aleixandre se ha producido un extraño fenómeno. Su nombre y su casa tenían una rara atracción. Los poetas jóvenes de entonces los descubren. Cano y Morales eran amigos suyos desde pocos años antes. Pero en seguida se acercaron a su amistad Gaos, Bousoño, Nora, Otero, Valverde. Eran alumnos de la Facultad de Letras. Y Maruri, Hierro, Hidalgo, Ricardo Juan Blasco, Jorge Campos. También las poetisas Carmen Conde, Susana March, Concha Zardoya. Y otros poetas: García Nieto, Montesinos, Crémer, Manuel Segalá, Celaya —aún Rafael Múgica—, Garciasol. Y quien esto escribe». Tal vez todo esto suceda, como se explica más adelante, porque «la joven poesía española, desorientada y confusa, necesitaba un maestro, y lo encontró en Vicente Aleixandre». Pero es que, además, son años en que frente a la reclusión del poeta se va a descubrir la honda permanencia de su poesía y sus versos van a tener una vigencia y un valor difícilmente superables. Así, además de la inclusión en publicaciones periódicas de poemas o trabajos de Aleixandre, ven la luz sus libros *Sombra del paraíso* (1944), *La destrucción o el amor,* segunda edición (1945), *Pasión en la tierra*, primera edición en España (1946), la elegía *En la muerte de Miguel Hernández* (1948).

En 1949 Vicente Aleixandre es elegido como académico de número en la Real Academia de la Lengua, leyendo su discurso de ingreso a comienzos del siguiente año; año en que aparece una edición de *Mundo a solas,* y en que Aleixandre da conferencias en las Universidades de Oxford y Londres y se edita el libro de Carlos Bousoño titulado *La poesía de Vicente Aleixandre; imagen, estilo, mundo poético.* Vuelve a ser época de cierta actividad para el autor de *Espadas como labios:* Córdoba, Valencia, Barcelona, Alicante; después, Tánger y Tetuán, donde, «como buen andaluz, se encuentra a gusto en el paisaje y el clima marroquíes. Realiza la imprescindible y sugestiva visita a la ciudad de Xauen, donde el agua suena como un zéjel». Después surgen actos poéticos en Madrid, Canarias, Melilla («durante su estancia le rodea la devoción del grupo de las revistas *Manantial* y *Alcándara:* López Gorgé, Salgueiro, Miguel Fernández, Eladio Sos»), Mallorca: Aleixandre anda, camina, habla con la gente. Y lo hace tal vez como síntoma de una especie de rebeldía interna contra lo establecido, lo estatuido, tanto en su patria como en la inmensa Patria Herida que es el mundo. Leemos:

«El 9 de octubre de 1959, solicitada su opinión sobre el desarme y la paz de los pueblos, en una encuesta entre grandes personalidades mundiales que organiza la radio de Checoslovaquia, Aleixandre

redacta el siguiente telegrama: "Contesto telegrama encuesta. Desarme, para un poeta como para todos los hombres de buena voluntad, es meta ideal de solidaridad humana, desvanecedora, si se alcanzase con efectividad, del fantasma de la guerra y de su terrible representación: la asolación nuclear. No hay seducción mayor para la mente imaginativa que esa nobilísima vía, que, de lograrse, traería automáticamente un replanteamiento del problema de las relaciones entre los hombres y entre los pueblos. El ahorro económico en un sentido y su dedicación consiguiente en otros, permitiría la elevación del nivel de vida y de cultura, con aplicaciones varias y graduadas, según pueblos y latitudes. La mera consideración del panorama ideal hace pensar que el esfuerzo hacia su realización práctica, por difícil que resulte, sería labor enormemente remuneradora en el camino del bienestar y el progreso de los hombres."» Alguien se ha preguntado si no sería esta intervención y una opinión suficientemente racional de lo que para Aleixandre representaba la justicia social, todo ello en el mare mágnum de una imposible pero discreta convivencia nacional, lo que supondría un ligero o profundo apartamiento de la vida pública española durante años y años. Sí es cierto que su obra, y a lo mejor ha influido parte de lo expuesto, no ha sido suficientemente conocida y reconocida hasta hace relativamente pocos años.

«Aleixandre —dice De Luis—, como entró en los cincuenta años saludado por el gran libro de estudio crítico de su poesía, realizado por Bousoño, entra en los sesenta escoltado por otro gran libro: el de interpretación poético-dialéctica de su obra en una "cantata" o poema dramático: *La cantata en Aleixandre,* de Gabriel Celaya, publicado en mayo de 1959.»

A continuación Leopoldo nos habla de que la poesía aleixandrina «ha ido de la comunión a la comunicación». Ciertamente, una participación efectiva en la común vivencia de su pueblo ha sido la constante de la poesía de Vicente Aleixandre. Ello le ha servido para comunicarse con los demás poetas, con un entorno a veces gris y preocupado. Y de ambas sugestiones ha resultado esa especie de acercamiento a —o inclusión en— distintas generaciones literarias y humanas que han visto en Aleixandre al consejero afable, al amigo bondadoso, al ciudadano comprensivo. Esa ha sido la posibilidad efectiva en que pudo tener lugar la concepción primero y la publicación después; con ánimos casi universalistas fue recibida, de su nueva poética titulada *En un vasto dominio* (1962), a la que seguiría tres años después *Retratos con nombre,* en la época precisamente de mayor enfrentamiento con la dictadura franquista por parte de la

intelectualidad española, y en la cual los poetas catalanes de *El Bardo* le dedicarían un afectuoso homenaje.

El patetismo de una existencia minada por la enfermedad se pone de relieve otra vez en 1967, al serle diagnosticada una insuficiencia de coronaria, de cuya insinuación se precave medicinalmente.

1968: *Poemas de la consumación.*

1969: Premio de la Crítica. Aparece el primer volumen de sus *Obras completas.*

1970: Trabaja en *Diálogos del conocimiento.*

1972: Aparece la edición crítica de *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor,* realizada por José Luis Cano.

A partir de 1973, incluso con ciertas recaídas, el panorama político y social español comienza a ver algunas posibilidades de verdadera liberalización, ganada con múltiples sacrificios de los demócratas, que muy dolorosamente van consiguiendo ligeras alternativas de libertad ante un régimen caduco y verdaderamente indeciso con su futuro y con el futuro del país. Es la época en que hombres públicos y hombres de letras de diversos ámbitos comienzan a verse rehabilitados y a disponer de una esfera de «consentimiento» social, antes totalmente negada. En este año cumple Aleixandre setenta y cinco años y es objeto de numerosos homenajes por grupos literarios y revistas poéticas de todo el país, viéndose además incrementada su producción, que es traducida a diferentes lenguas.

En 1974 aparece *Diálogos del conocimiento* y, enlazando con lo último dicho, ve la luz en Estocolmo una antología traducida al sueco por Artur Lundkvist y el canario Justo Jorge Padrón, que le valdría la esperanza de una pronta concesión del Premio Nobel de Literatura.

Pero si «la salud de Vicente, en los últimos años, no empeora de estado general, pero la edad sí va dejándose sentir en otros aspectos», España aparece nuevamente convulsa, y el 27 de septiembre de 1975 los fusilamientos de varios jóvenes, con el «enterado» del gobierno, por presuntas actividades terroristas, desencadena una oleada de «antipatía» (razonable o no) para nuestro país. Ello no hace más que precipitar ciertos acontecimientos. El mundo está del lado de la parte «democrática» de la población y se comienza a vislumbrar un especial afecto hacia lo español. La muerte de Franco y las nuevas expectativas de convivencia nos hacen entrar en una órbita más racional, y el afianzamiento de nuestra imagen en el exterior se convierte en una estimación antes velada e incierta. Todo ello nos lleva, en un plazo breve, a sentar en el Parlamento a los representantes, casi

verdaderos, del pueblo y, volviendo a nuestro tema, a la concesión del Premio Nobel de Literatura al poeta español Vicente Aleixandre.

LA OBRA DE UN HOMBRE LIBRE

En un libro editado por «Ambito literario» titulado *Lo que opinamos de Vicente Aleixandre,* y que se publicó sólo unos meses después de la concesión del Nobel a este autor, José Luis Giménez Frontín decía que su obra «Simboliza la reconciliación nacional»; Antonio L. Bouza admitía que le consideraba «el poeta más importante de la generación del 27. El único con características netamente europeas y también el más universal. De la poesía de su generación, la suya es la de más calidad, Lorca incluido»; Víctor Pozanco le definía como «un clásico; uno de los componentes de ese conjunto de poetas iluminados que, desde el 98, han hecho de nuestra centuria literaria la más rica después del Siglo de Oro»; el mismo Leopoldo de Luis en aquel tomo decía que «la poesía de Vicente Aleixandre supone, en último término, una pugna por la libertad del hombre, aprisionado en condicionamientos injustos, sujeto y víctima de pasiones y condenado a la consumación de la materia. Su sola liberación puede que no sea otra que la extensión de sus propios límites para fundirse en la materia única, cantada también por el poeta. Pero, entre tanto, un entramado impuesto carga sobre la vida humana la angustia de arbitrarias exigencias y condicionamientos alienantes. Creo que Aleixandre es uno de los poetas más auténticamente revolucionarios, porque no sólo ha renovado las formas expresivas, sino la misma sensibilidad. Es obvio que resulta más subversiva —más transformadora de convencionalismos— una poesía así que una poesía dedicada a motivos concretos, por graves que éstos sean y por denunciador que se alce el verso».

Podríamos, nos atrevemos a concluir, que la de Vicente Aleixandre es la obra de un hombre libre. Por lo menos.

Mucho se ha hablado del Aleixandre poeta-total. Ciertamente, hemos visto que toda una vida, y más incluso del espacio temporal de muchas existencias, verbigracia, la de aquellos poetas consumidos por las consecuencias trágicamente derivadas de una guerra civil, como García Lorca, Miguel Hernández, etc., se ha dedicado al inmenso placer de hacer poesía, una poesía cálida donde el amor, la esperanza, los paisajes y la lucha del hombre en medio de un entorno social áspero y difícil, han tenido su lugar preponderante y, por qué no, total. Ciertamente, no es fácil hallar a un hombre que pueda durante años y años hacer de la poesía su ocupación total. Entonces, hemos de concluir que su «enfermedad de hierro» ha contribuido a

vigorizar y dar esplendor a la poesía española de nuestro siglo, y de todos los siglos. Sabemos, sí, que la lectura ha sido parte integrante de su ocupación cotidiana y que la lectura, la lectura de prosa y de poesía, ha supuesto una impregnación y un bagaje de gran importancia en esa capacidad íntima de crear universos líricos de la trascendencia que sus poemas nos ofrecen. La expresividad de sus versos, incluso con la carencia de ese contacto diario con el pueblo a que antes aludíamos y que es innegable en amplio sentido, viene dada por esa preocupación por estar conectado siempre con la cultura a todos los niveles, conexión que Aleixandre logrará con esa dedicación a la lectura y con ese convertir a su propia casa en una antesala de la intelectualidad y de la labor literaria de años y años, de personas y personas... Porque el poeta no sólo ha de leer poesía, no sólo ha de estar rodeado de poetas, no sólo ha de vivir «la poesía», cuestión muy al uso en papanatas diversos. El poeta es el hombre que trata de descubrir todos los valores de la cultura, que se siente ocupado y preocupado por las cuestiones políticas y sociales de su país, que sabe analizar con dosis crítica una novela, un cuadro, una sinfonía o una moda en el vestir. El/la poeta son la clave para una convivencia armónica y mesurada. Volviendo a las reiteradas afirmaciones de Leopoldo de Luis, «el poeta tiende a la libertad, es la libertad». Y en este sentido, Vicente Aleixandre es y ha sido durante muchos años un hombre libre. Eso al margen de la situación de encerrona en que se ha debatido España. Al margen de su apartamiento de la soledad, unas veces por razones de salud física y otras por razones de la salud moral o política de puertas afuera. Eso al margen de su capacidad para diseccionar la realidad y atacar o destruir lo energuménico, lo falsario, lo vacío, lo caduco. Porque en su poesía, en su obra total, Vicente Aleixandre ha tomado la decisión de construir, un poco de arbitrar, de iniciar una reconciliación a través del suave camino, del leve terciopelo, de la poesía. No en vano se ha hablado de él como de un romántico, del penúltimo de los románticos, vivo.

Así, en efecto, vemos que la labor de Aleixandre trasciende, se alza por encima de la poesía. *Los encuentros* (1958) son ejemplo de una prosa nítida y afable. Esas cartas que aparecen con frecuencia en pórticos de revistas u otras publicaciones nos hablan de un magnífico prosista, siempre preocupado por la forma de lo escrito, hasta cuando se trata de saludar un amigo o de unirse a un homenaje. Sus conferencias sobre temas varios, principalmente poéticos, dejan la sensación de un «discursante» genial, de un escritor para quien el lenguaje, la palabra, no guardan secretos de ninguna especie, sabiendo moldear los pensamientos, explicitar las imágenes y transmitir los

sentimientos con un vigor y una capacidad desusados. En este apartado podrían incluirse sus «cartas a revistas jóvenes de poesía» de que hablaba López Gorgé en el número 625 de *La Estafeta Literaria* (1 de diciembre de 1977) y a las que dejaba definidas como «prosa con ritmo de verso».

No es cuestión de intentar ahora un estudio de la obra de Vicente Aleixandre, sino de comentar lo escrito por Leopoldo de Luis. De manera que lo anteriormente dicho únicamente pretende ser un exponente que avale un poco y que trate de situarnos en las opiniones expresadas por De Luis en su libro ahora comentado, siendo, desde luego, lo expuesto de la absoluta responsabilidad del abajo firmante, como diríamos en cualquiera de las tres instancias que tenemos que hacer al año. Sí es bueno, de cualquier manera, remitir al lector interesado en un conocimiento más profundo de la vida y la obra de Vicente Aleixandre, además de al volumen de *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS* que tiene en sus manos y que, sin duda, respirará afecto por los cuatro costados hacia el eminente poeta-hombre habitante de Velintonia, 3, además de otras publicaciones de no menor interés que han homenajeado al Premio Nobel 1977 al número 623 de *La Estafeta Literaria* (1 de noviembre de 1977), donde vida y obra son estudiadas de manera reposada y suficientemente esclarecedora de los valores que encierran.

En la biografía deluisiana, desde la página 179 a la 224, ambas inclusive, y bajo el epígrafe «Algunas consideraciones sobre su obra», se nos ofrecen una serie de reflexiones completamente acertadas sobre una obra universal como es la de Aleixandre, pero, es más, el conocimiento personal del poeta y la amistad de décadas entre biografiador y biografiado no hace más que enriquecer aquellas parcelas de análisis que Leopoldo intenta, llevándonos a un perfecto conocimiento, a una puesta «cerca de», de la obra y de las intuiciones del habitante perfecto de una mansión donde sólo la poesía también puede, podría, habitar.

Dejamos aquí, al contrario que en los filmes de intriga, las primeras palabras de estas consideraciones, canal y vía para comprender la inmensidad de cuanto Leopoldo de Luis, acertadamente, expresó sobre la obra de Aleixandre: «No es fácil sintetizar la presencia de Aleixandre en la poesía española. Comienza por no ser poeta limitado y monocorde, sino un poeta de amplio mundo poético y fecunda capacidad creadora. Además, su obra posee una rara atracción. La percibimos como punto de arranque, como magisterio enriquecedor para poetas de tendencias y estilos no sólo disímiles, sino contradictorios. ¿Qué Aleixandre ha supuesto una mayor aportación, cuál ha perma-

necido más? ¿Qué aspectos de su obra resultaron mayormente renovadores? ¿El Aleixandre superrealista, el neorromántico, el de visión cósmica, el realista?» De Luis contesta.—*MANUEL QUIROGA CLERIGO (Real, 6. ALPEDRETE. Madrid).*

ALEIXANDRE Y LA CRITICA

La aparición de un nuevo volumen de *El escritor y la crítica,* dedicado a Vicente Aleixandre (Taurus, 1977), debe saludarse con alborozo, pues se trata, a no dudarlo, de uno de los grandes maestros vivos de la poesía contemporánea. Con la cuidadosa selección de José Luis Cano —crítico él mismo y que ha tenido la elegante humildad de no incluir en este volumen ninguno de sus trabajos— podemos seguir, a través de nueve diferentes grupos, las visiones que una veintena de críticos han tenido o tienen de la poesía de Aleixandre. Imposible es el hacer una selección absolutamente idónea de todo lo que se ha escrito y escrito sobre el poeta. De ello se lamenta Cano en su nota preliminar. Digamos que, en general, todos los trabajos ofrecen interés, y aunque desde mi perspectiva personal hubiese puesto más énfasis en la producción última del maestro, el equilibrio no llega a romperse.

* * *

El primer grupo, «Semblanzas y evocaciones», contiene cuatro diferentes retratos del poeta, debidos a otras cuatro ilustres plumas: Juan Ramón Jiménez, Dámaso Alonso, Pedro Salinas y Luis Cernuda. De ellos, el más interesante, el más extenso y profundo es sin duda el de Luis Cernuda, que une su peculiar penetración crítica para la literatura —y en particular para la poesía— con su no menor penetración psicológica para el hombre. Las últimas palabras del autor de *La realidad y el deseo* son, además, perfectamente reveladoras del carácter de su escrito: «No me dejo llevar, al escribir eso, de cierta idealización espontánea, frecuente en la mente española y de la cual acostumbré temprano a apartarme. Escribo, al contrario, con reflexión larga, tras no pocos años de trato y compañía, y bastantes otros de recuerdo y añoranza.» La página —una— de Juan Ramón Jiménez es una verdadera lección —¿acaso un ápice excesivamente literaria?— de prosa poética. Cordiales, entrañables y muy personales las de Salinas y Alonso.

El segundo grupo se titula «Mundo poético» y está formado por

dos trabajos: uno de Carlos Bousoño y otro de José María Valverde, es decir, por dos poetas de la generación siguiente a Aleixandre, al que ven desde una perspectiva ya de maestro, aunque les una a ese maestro una honda amistad. El de Carlos Bousoño está tomado del prólogo a las *Obras completas* de Aleixandre y es, en realidad, un estudio de su poesía hasta 1968. Bousoño está considerado como el máximo crítico de la obra aleixandrina, a la que, es evidente, conoce en profundidad. Su ensayo abarca más de treinta apretadas páginas, que recorren la producción del poeta desde *Ambito* a *En un vasto dominio,* la última obra entonces de Aleixandre. La evolución, no a rachas, sino constante y armónica del poeta desde su cósmico panteísmo y exuberante lenguaje a la profunda sencillez y preocupación por el hombre, por su sufrimiento y su gozo íntimo, nos la va mostrando Bousoño con una sobria y clara autoridad que nace de la certidumbre meditada. Espléndido trabajo, que puede ser el prólogo perfecto para adentrarse luego en la lectura del poeta y regresar de nuevo a él como guía segura y casi siempre acorde con nuestros propios descubrimientos.

El de Valverde, mucho más breve, se centra en dos características de la poesía de Aleixandre: la negación y la disyunción, que son para Valverde dos fases del mismo proceso poético y cuyo más fecundo y total sentido es su función de supermetáfora.

El grupo tercero lo integran otros dos trabajos y su título es el de «Tiempos en la poesía de Aleixandre». El primero es un denso, interesante y largo ensayo —33 páginas— de José Olivio Jiménez en el que el crítico estudia la trayectoria del poeta desde 1954, *Historia del corazón,* a 1962, *En un vasto dominio,* insistiendo sobre todo en la cada vez más intensa preocupación de Aleixandre por el hombre. Para Jiménez, la clave del nuevo rumbo que supone *Historia del corazón* estriba en la aceptación, por parte del poeta, de su «perfil transitorio», según palabras de Ortega. *En un vasto dominio* trae a la lírica aleixandrina un nuevo y glorioso aspecto: «la posibilidad de paz y solidaridad que por la acción aunada de todas las humanas manos se podría levantar».

El segundo trabajo pertenece a Ricardo Gullón y su título es suficientemente expresivo: «Itinerario poético de Aleixandre». En él vemos reflejada la evolución de la poesía de Aleixandre acentuando especialmente lo claro y lo oscuro de su universo poético. Para Gullón *Sombra del paraíso* es el más luminoso de sus libros, aunque tal vez *Historia del corazón* sea el más iluminado, pues si Aleixandre es, por encima de cualquier otra consideración, un poeta amoroso, nunca lo ha sido tan absolutamente como en ese libro.

El cuarto grupo, denominado «El contacto surrealista», presenta un breve ensayo de Mauricio Molho, publicado en 1947, por lo cual su visión de Aleixandre es, para nuestra perspectiva, muy incompleta. Pese a ello, Molho acierta a ver en Aleixandre un poeta rebelde para quien el paraíso no es más que una reminiscencia prenatal; gracias al pecado el hombre conoce el amor y la creación entera se estremece agitada por un amoroso soplo. El grupo se completa con la aportación, también muy breve, de Carlos Barral, «Memoria de un poema», en el que, a través de *El vals,* se muestra la faceta «social» de Aleixandre; es una representación cruel de una escena costumbrista que a Barral le trae ecos de Proust y Robert Musil. La sociedad burguesa está perfectamente imbricada en el interior del poema, en el que el sarcasmo, la simpatía y la ternura se insertan de igual modo y, desde fuera, el escritor marca su repugnancia por lo que su poema representa.

El grupo quinto, «Temas aleixandrinos», lo forman «La presencia femenina en *Sombra del paraíso»,* de Concha Zardoya; «El poder de la serpiente», de José Angel Valente, y «La presencia del cuerpo humano en *Pasión de la tierra»,* del crítico italiano Gabrielle Morelli. El primer trabajo está dibujado desde una perspectiva femenina y es, en verdad, interesante y casi diríamos que necesaria la irrupción de la especial sensibilidad de la mujer en una crítica que ha sido patrimonio casi exclusivo del hombre. Concha Zardoya pone en evidencia la importancia de lo femenino —tomado aquí en su sentido diferencial y erótico— en el surrealista barroquismo de *Sombra del paraíso.* Según esta visión, la mujer cantada por Aleixandre es imagen del universo y a ella se superpone porque el poeta necesita del total espacio para la consecución del amor y de la amada.

José Angel Valente indaga en el influjo freudiano de *Pasión de la tierra* y *Espadas como labios,* y más aún del de Lautréamont, escritor a quien Aleixandre lee con apasionamiento en los años de composición de estos libros y que se muestra, por ejemplo, en la imagen del amor como escualo, tomada del escritor francés y parafraseada en «El más bello amor», de *Espadas como labios.* Pero el símbolo en el que Valverde se detiene y que da título a su ensayo es el de la serpiente, símbolo fálico, pero también de la fecundidad femenina, de la muerte y de la renovación de la vida, es decir, un símbolo ambivalente. La abundancia de los ejemplos presentados por José Angel Valente nos hace meditar en la importancia que, al menos durante los años de juventud, tuvo la serpiente en la imaginación poética de Aleixandre.

El último trabajo de este grupo insiste en cierto modo en la importancia de algunos símbolos; pero ahora a través de las distintas partes del cuerpo humano, que son a la vez parte real y representación subconsciente del poeta. Cada parte del cuerpo desempeña, pues, dos funciones diferentes: por ejemplo, cuando habla de su «brazo muy largo», Aleixandre está describiendo, en efecto, su brazo —como hace a continuación con el cuello, el tronco o la pierna—, pero al mismo tiempo es evidente que esa expresión encierra una imagen fálica. Morelli no hace sino mostrarnos esa doble importancia del cuerpo en la *Pasión* aleixandrina.

Un punto particularmente interesante del libro que comentamos lo constituye el único trabajo de que consta el grupo sexto. Nos referimos a «Una fuente clásica», de Vicente Gaos, en el que se viene a mostrar —y por ende a demostrar— la deuda de Aleixandre con Fray Luis de León, deuda que Carlos Bousoño parece no estar muy dispuesto a reconocer. Sin embargo, luego de leídas las razones ofrecidas por Gaos, parece quedar poco margen a la duda. De los múltiples ejemplos aducidos elegimos uno tan sólo:

FRAY LUIS

Un no rompido sueño
un día puro, libre, alegre quiero
no quiero ver el ceño...
Vivir quiero conmigo,
gozar quiero del bien que debo al
[cielo...
Ahonda más adentro,
devuelve las entrañas, el insano
puñal penetra al centro...
Retira el pie, que esconde
sierpe mortal el prado...
Recíbeme en tu cumbre,
recíbeme, que huyo perseguido

ALEIXANDRE

... porque quiero morir,
porque quiero vivir en el fuego...
No quiero, no, clamar, alzar la len-
[gua...
Quiero vivir, vivir como la hierba
[dura...
Yo no quiero leer en libros una
[verdad...
Calla, calla. No soy el mar...
Dejadme, sí, dejadme cavar...
No te acerques...
Ven, ven, ven como el carbón extinto
oscuro que encierra una muerte,
ven como la noche ciega que me
[acerca su rostro

El personalísimo estilo crítico de Dámaso Alonso abre el siguiente conjunto de trabajos agrupados en torno a *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor*. Sobre el primer libro nos ofrece el autor de *Hijos de la ira* una apasionada defensa no sólo del Aleixandre de aquella época, sino incluso de toda su generación. Para Alonso, Aleixandre es un poeta de la vida, es decir, del amor y de la muerte, y para su comprobación elige precisamente el mismo poema comentado por Carlos Barral: *El vals* (Digamos que Dámaso Alonso escribe este artículo en 1932; el de Barral data de 1958). *El vals*

muestra en su dolorosa o amorosa caricatura la manera de desnudarse la verdadera realidad del mundo. En medio de sus típicas exclamaciones (¡Qué libro!, ¡qué libro tan agrio, revuelto, duro, supurado, veteado, lívido, rosado, beatífico, arcangélico!, ¡qué gran masa, qué gran torrente de poesía!) Dámaso Alonso hace su afirmación apasionada del profundo humanismo de la poesía de Aleixandre testificando al tiempo su estilo crítico de aquellos años que hoy se nos aparece un tanto singular.

La mucho más mesurada y clásica prosa de Pedro Salinas es vehículo para una interesante aportación én torno a *La destrucción o el amor* a la que considera una poesía difícil. Para Salinas el libro es un libro romántico en el que la «sensualidad cósmica está sirviendo a la desesperación humana, sin salida». Elogia el lenguaje del poeta en su búsqueda del sentido del mundo y afirma que Aleixandre tendrá que figurar por derecho propio entre los primeros poetas españoles del siglo XX (el artículo está escrito en 1935).

El grupo se cierra con un estudio de Darío Puccini, breve, y en el que relaciona *Espadas como labios* con la producción cinematográfica (Buñuel) y pictórica (Dalí, De Chirico, Magritte) de su época, aunque no llega a profundizar en un tema que podría haber sido en verdad interesante.

El grupo octavo lo forman dos estudios. El primero, de Manuel Alvar, y el segundo, de Leopoldo de Luis, ambos sobre *Sombra del paraíso.* El de Alvar, «Análisis de "Ciudad del paraíso"», es un amplio trabajo muy erudito. cargado y recargado de citas en un intento de desentrañar el poema por vía estructuralista. Reconozco que me ha resultado enormemente pesado, aunque tal vez a algunos otros lectores les pueda resultar apasionante. Lo que parece evidente es que Manuel Alvar domina su terreno.

El de Leopoldo de Luis es un intento de explicar la raíz de *Sombra del paraíso* a través de unas determinadas circunstancias vitales, en las que la guerra civil cobra singular y doloroso protagonismo. Una visión muy a tener en cuenta.

El noveno y último grupo del libro recoge las aportaciones de Pere Gimferrer, «La poesía última de Vicente Aleixandre», y Guillermo Carnero, «Conocer y saber en *Poemas de la consumación* y *Diálogos del conocimiento*». Con este apartado, un tanto exiguo, se cubre la última etapa creadora. A los que como yo creen que ésta es precisamente la más importante del gran poeta, les parecerá un tanto injusta y algo desequilibrada la proporción que tiene en el conjunto del volumen. Pero Gimferrer adopta una actitud un tanto fría ante el hecho poético —actitud que contrasta con el tono casi siem-

pre entusiasta y panegírico del resto de los trabajos—, pero tal vez su postura contribuya a la clarificación. El crítico cree que los *Diálogos del conocimiento* son de gran dificultad porque Aleixandre tiende a concatenar aforismos de sentido ambiguo y a menudo alegórico. Se trata de una intensificación, llevada a sus últimas consecuencias, de los procedimientos que había empleado, de manera mucho más simple, en *Poemas de la consumación.*

Guillermo Carnero ahonda en las diferencias y similitudes entre conocer y saber —señaladas ya en el ensayo de Pere Gimferrer—, estableciendo dos series de términos análogos para uno y otro verbo, que expresan la visión del mundo del poeta en su vejez. Conocer responde a Juventud-Vida-Mirar-Experiencia de los sentidos; Saber, a Vejez-Muerte-Ver-Conclusiones del pensamiento. Ambas aportaciones —la de Carnero y la de Gimferrer— muestran la preparación y el interés de una nueva generación de críticos.

Como conjunto, este nuevo tomo de *El escritor y la crítica* puede considerarse un verdadero acierto. Mi reacción final —y entre medias— fue la de volver una vez más a la poesía de Vicente Aleixandre. Reconozco que muchos aspectos han adquirido nueva luz y nueva dimensión. Toda gran poesía tiene la virtud de poder recibir mil miradas y aparecer tan nueva e intocada como cuando salió de la pluma de su creador. La de Aleixandre pertenece a este privilegiado grupo.—*J. C. RUIZ SILVA (Joaquín Costa, 51-4.º, MADRID-6).*

SALINAS, ALEIXANDRE Y GUILLEN: TRES POETAS A LA LUZ DE LA METAFORA

Dice Vicente Cabrera que «la metáfora no es tan sólo un elemento en el establecimiento del estilo. No es únicamente un componente ornamental, sino que es, sobre todo, la idea y experiencia mismas hecha imagen. Es decir, la metáfora es el poeta. Para comprender a un poeta es esencial comprender sus metáforas. Al hacer mención a este carácter subjetivo de la metáfora en el sentido de que ésta es el poeta mismo, vale recordar lo que dijo Aristóteles de que la metáfora "es lo único que no se puede tomar de otro", es algo que responde a una necesidad expresiva sentida por una intuición individual». Tales palabras figuran en las primeras páginas de un grueso estudio que, bajo el título de *Tres poetas a la luz de la metáfora: Salinas, Aleixandre y Guillén,* publicó Editorial Gredos, de Madrid, en su Biblioteca Románica Hispánica y, ciertamente, pensa-

mos que se trata de una importante aportación para situarnos en una más exacta comprensión de la obra completa de los tres autores referidos, esto es, Pedro Salinas, Vicente Aleixandre y Jorge Guillén, los dos últimos aún «productores» de poesía cuyo valor, siempre renovado, les sitúa en un lugar de honor en las letras universales. Divide Cabrera el libro en seis grandes partes, que dedica a cada uno de los temas a que haremos referencia a continuación, añadiendo un completo índice de los poemas estudiados en el libro y, además de una portada de agradecimiento, una nota preliminar en la que, entre otros datos, expone que para realizar su trabajo ha elegido a los tres autores mencionados porque «principalmente estos tres poetas, absolutamente originales, ofrecen con tales obras afinidades técnicas y temáticas; hecho éste que reafirma la existencia de un grupo poético que ha determinado el carácter del arte de toda una época». La parte primera del libro la dedica Cabrera a definir qué entiende él por metáfora, llegando a suponer que «sin metáfora ni hay poesía», para aclarar a continuación que su uso es preciso si el poeta «quiere dar expresión poética, es decir, artística o exacta, a sus ideas o apariencias». Los ejemplos que han precedido a tales palabras nos dan una clara posición ante el tema. Si a través del sentido figurado, el poeta logra una especial belleza para sus palabras y es capaz de trasladarnos a un mundo de imágenes de características a veces sorprendentes o sorpresivas, de igual interés puede resultar «la poética en el poema», asunto al que Cabrera dedica el segundo capítulo del libro, y que supone, en la práctica, una explicitación del poeta sobre, «principalmente, la función y el alcance de la poesía y la forma de la construcción del poema». A este respecto es preciso indicar que muchas veces las poéticas son simples complicaciones de palabras, donde un poeta opina sobre temas harto distantes de su propia poesía, enredándose en cuestiones de expectativa personal y sin saber poner un pórtico a su propia obra literaria, en tal caso la poética sobra y solamente es útil y necesaria cuando de alguna manera nos pone sobre los pasos de los versos que van a seguir. Al facilitarnos aquellas palabras de Pedro Salinas que dicen: «La poesía es una aventura hacia lo absoluto», Vicente Cabrera ya nos pone en el fácil camino de empezar a comprender la obra de tal poeta. De Vicente Aleixandre dice que «cree en la comunicación de la poesía», mientras que en torno a la obra de Jorge Guillén puntualiza que para él «poesía es ante todo arte y creación». El desarrollo metafórico en Salinas, Aleixandre y Guillén ocupa los tres siguientes capítulos. Refiriéndose a la trilogía formada por los libros *La voz a ti debida, Razón de amor* y *Largo lamento,* dice Cabrera que «el hecho de que

cada poema componente de la trilogía sea una unidad en sí, permite que se lo estudie como un mundo perfecto que se explica por sí mismo y, a la vez, como parte que desarrolla y enriquece el conjunto total. Esta idea es válida para toda la poesía de Salinas, que no es sino la expresión artística de un tema único: la aventura hacia la esencia o el alma del mundo, hacia lo que está detrás de todo y que sólo es posible alcanzarlo siguiendo el camino del poema». Partiendo de premisas ya establecidas en el primer capítulo del libro, se nos dice que si «dos de las funciones capitales de la metáfora eran servir de medio para: 1) estructurar el poema, y 2) expresar justa, exacta y efectivamente una abstracción o intuición poética», Cabrera nos lleva a la consideración de que «los dos aspectos son evidenciados con cualquier poema de Salinas, y en el presente estudio, con cualquiera de los de la trilogía amorosa». Es así cómo tras sucesivas muestras de la poesía de Salinas se nos van mostrando los diferentes contenidos que la metáfora llega a poseer en sus versos y cómo a través de su ordenado empleo podremos comprender que «la metáfora es el ser de su creador hecho palabra». Con las diferenciaciones propias de la diversidad de valores contenidos en las obras de Aleixandre y de Guillén, se nos lleva a una comprensión total de cómo uno y otro han sabido utilizar la metáfora como base efectiva para la creación, o recreación, de una poesía vigorosa y en permanente evolución hacia terrenos de una más cuidada elaboración, de una más selecta originalidad. Es de aquí de donde podríamos desprender, de no haberlo conocido ya, que cualquier nuevo poema de los referidos autores encierra características o cualidades sorprendentes que nos hacen situar a su obra en lugares de excepción. Y es así cómo vamos comprendiendo los distintos universos de los autores estudiados por Cabrera; universos que, en conjunto, no hacen más que definir toda la obra del propio poeta. Si para Salinas la tranquila voz y el espacio abierto son las motivaciones para «hablar» a cuanto le rodea o enternece, para Aleixandre es una especie de tormenta y emociones incontenibles lo que se afinca en su ser, buscador de nuevas experiencias o nuevos motivos para hablar a los demás, a sí mismo. Frente a *¡Sí, todo con exceso: / la luz, la vida, el mar! / Plural todo plural, / luces, vidas y mares,* versos diáfanos, abiertos, de Salinas, donde la metáfora está en la misma grandeza de cuanto describen o muestran, hallamos las palabras casi crudas, casi crueles, de Aleixandre: *¿Por qué protestas, hijo de la luz, / humano que, transitorio en la tierra, / redimes por un instante tu materia sin vida?* Nótese que incluso llegando en algún momento la luz a formar parte de las imágenes duales que nos muestran ambos poetas, su configuración,

su metaforización, es de amplias resonancias opuestas; de ahí nuestros anteriores comentarios que, al unísono, hemos de enfrentarlos ahora a la opinión que nos merecen los versos de Guillén. Es el de éste un universo límpido, aunque no ausente; un universo donde todo parece jubiloso y donde las permanencias se encuentran repletas de una rara especie de bondad y de claridad que le configura como algo casi etéreo, como aquellos primeros versos de «Las doce en el reloj», que dicen *Dije: Todo ya pleno. / Un álamo vibró. / Las hojas plateadas. / Sonaron con amor.* Si tenemos tres poetas de tan dispar posibilidad de expresión, si bien los mundos de Salinas y de Guillén se vean un tanto cercanos, un tanto emparentados por esa esperanzadora unidad de creer en lo natural por encima de todas las demás cosas, parece, en principio, poco acorde el incluirse a los tres en un mismo estudio. La explicación primera es que sólo a través de un conocimiento profundo de tres poetas tan diversos se nos hace claro que el empleo de la metáfora en la poesía persigue únicamente la búsqueda de la belleza más allá de las temáticas que el autor se intente proponer. En esta «Visión de conjunto» se ocupa Vicente Cabrera en el último capítulo del libro, llegando a las diferenciaciones y a los matices necesarios para un mejor conocimiento de Pedro Salinas, de Vicente Aleixandre y de Jorge Guillén.—*MANUEL QUIROGA CLERIGO (Real, 6. ALPEDRETE. Madrid).*

VICENTE ALEIXANDRE: *Antología poética.* Estudio previo, selección y notas de Leopoldo de Luis. Alianza Editorial. Madrid, 1977.

La venerable figura de Vicente Aleixandre se agiganta con el paso del tiempo. Año tras año la bibliografía sobre el gran poeta se hace más fecunda y copiosa. Bueno es que Alianza Editorial haya tenido la idea de lanzar en su colección de bolsillo una antología que, con seguridad, contribuirá en no pequeña medida a divulgar la poesía de uno de nuestros grandes creadores en círculos más amplios y mayoritarios. Y aunque el gran poeta afirma que escribe para los que no lo leen, esperemos que también escriba para los que sí le leen y que éstos sean cada vez más.

La *Antología* que comentamos tiene en principio los defectos y las ventajas de toda recopilación de esta clase. Por un parte, sirve para darnos una idea general de la inmensa labor de Aleixandre, para observar sus diversos pasos, su evolución desde los primeros poemas, casi en la adolescencia, hasta la última hornada sabia y experimentalmente cocida de su ancianidad gloriosa; por otra parte,

se pierde la unidad de cada uno de los libros, la situación de un poema, no sólo con respecto a sí mismo, sino con los demás, y esta fragmentación puede dar lugar a no llegar a comprender una determinada postura vital asumida poéticamente en una época y en unos momentos determinados.

Pero sentadas estas premisas y estas deficiencias propias de cualquier antología, apresurémonos a decir que ésta, realizada por Leopoldo de Luis, es una de las mejores, más sensatamente construidas —¡y con más amor!— y que revela un más grande conocimiento de la figura y de la obra del autor. Leopoldo de Luis traza, como principio, en su estudio preliminar un retrato del escritor, retrato condensado pero veraz, y señala en forma breve y concisa, pero nunca superficial, los rasgos peculiares, insoslayablemente personales del gran creador. Para Leopoldo de Luis, Aleixandre no cambia de ideas, sino que proyecta su visión poética desde ángulos distintos, por lo cual no debe ser considerado como un poeta proteico, con personalidades diversas o anuladoras. Por el contrario, la creación aleixandrina da una sensación de visión solidaria, de una concepción totalizadora del mundo. No se pueden separar las distintas épocas porque todas ellas son parte esencial de su universo, en el que los astros, la naturaleza, las fuerzas telúricas, la elementalidad de los seres vivos y, por supuesto, el hombre se hacen visibles a través del prisma del poeta.

El crítico hace especial énfasis en la síntesis a la que llega Aleixandre en *Poemas de la consumación.* Con *Pasión de la tierra* habría mostrado su faceta rebelde; con *La destrucción o el amor,* el sentido del amor trágico; con *Sombra del paraíso,* sus rasgos elegíacos, y con *Historia del corazón,* su índole de poeta existencial. Todas estas formas, acciones y contemplaciones poéticas se manifiestan con toda la autoridad de su madurez creadora en la simbiosis que representa *Poemas de la consumación.*

También dedica Leopoldo de Luis algunos párrafos —lógicamente no del todo completos— al lenguaje poético de Aleixandre y sus aportaciones a la poesía española contemporánea: la hipérbole que alcanza dimensiones cósmicas, el símbolo, las trasposiciones de tiempos verbales dentro de la misma oración, renovados giros sintácticos, perífrasis..., remitiéndonos al ya clásico estudio de Carlos Bousoño *(La poesía de Vicente Aleixandre)* para un conocimiento profundo del tema.

Analiza luego el crítico todos los libros de Aleixandre, con forzosa brevedad, pero con amplia mirada clasificadora, con la que casi siempre coincidimos. El que el lector pueda discutir algunos de los

puntos de vista defendidos por el autor del estudio no es sino una experiencia enriquecedora y que muestra, una vez más, la absoluta imposibilidad de lograr un estudio objetivo sobre algo tan inaprehensible como la poesía. Desde *Ambito* (1928) a *Diálogos del conocimiento* (1974), los poemas seleccionados por Leopoldo de Luis van exponiendo ante nuestros ojos la inmensa capacidad de renovación de Aleixandre, sus connotaciones y ligaduras leves o intensas con el surrealismo, el clasicismo, el realismo testimonial, el existencialismo...

Digamos que los poemas seleccionados, con tanto rigor como conocimiento de causa, son perfectamente representativos de cada uno de los libros de Aleixandre. Es cierto que a veces —¿cómo evitarlo?— hubiésemos preferido la inclusión de tal o cual poema en lugar de este o ese otro, pero creemos que prácticamente todos los grande logros poéticos del autor se hallan presentes en esta magnífica *Antología*. Reseñemos, por último, que el libro se acompaña de unos interesantes apéndices que completan el interés de esta publicación. Se trata de las «Referencias bibliográficas de los volúmenes a los cuales pertenecen los poemas», una «Bibliografía sobre Vicente Aleixandre» (en modo alguno exhaustiva) y, finalmente, una «Cronología» que refiere los sucesos más importantes en la vida y la obra del escritor. Libro, pues, útil y adecuado para todos aquellos que todavía no se han acercado al deslumbrador universo poético de Vicente Aleixandre.—*J. C. RUIZ SILVA (Joaquín Costa, número 51, 4.° MADRID-6).*

ANTONIO COLINAS: *Conocer Aleixandre y su obra.* Ediciones Dopesa 2. Barcelona.

He aquí una biografía que es producto del entusiasmo fervoroso antes que del exhaustivo conocimiento de los pormenores relacionados con el ser y el quehacer del personaje que se aborda.

Antonio Colinas, poeta, cultor del ensayo y uno de los *aleixandristas* más consecuentes del medio español, parece haber puesto final a este texto de oportunidad, cuando aún resonaban los contagiosos vítores y las multitudinarias enhorabuenas por el Premio Nobel seguían haciéndose oír nítidamente.

El volumen prefigura, en resumen, un emotivo itinerario que comienza con el nacimiento del poeta laureado, en 1898, en su tierra sevillana. Y a partir de allí se proyecta sobre el tiempo, jalonando

sucesos, y llega así hasta los días actuales del poeta. Pero el esquema signador de esta trayectoria no es lineal, sino que a veces debe ensancharse en mayor o menor grado, por imperio de las exigencias circunstanciales, que hacen a los acontecimientos más notorios —tristes o alegres—, o aquellos otros que, a raíz del peso emocional de los años, van singularizando de veras la vida del personaje tratado. Es así cómo, a través de estas secuencias sucesivas, vamos accediendo a las necesarias estaciones, en donde se presentan los hechos más trascendentales, los aconteceres —buenos, regulares o malos—, los amigos, con quienes Aleixandre convivió en los momentos más preponderantes de su prolífica y bien ponderada existencia.

«Hay en cada una de sus obras una atracción sonámbula hacia la materia y hacia las cosas hermosas y lejanas, pero también el corazón del hombre es centro desconsolado y ardiente del existir, sabedor profundo de vacíos y desconsuelos, de prolongados ecos amorosos del amor, que primero turba y que luego destruye y consume a los amantes», afirma el autor.

Pero pese a la entrañable consustanciación entre biografiador y biografiado, Colinas no se propone una obra para analizar, sino para enunciar e iluminar.

Y como bien lo remarca con modestia encomiable, quienes se propongan calar más hondo, en otras facetas creadoras del aleixandrismo, tendrán que apelar a los trabajos de probada idoneidad ya existentes, como los escritos por Carlos Bousoño, José Luis Cano o Leopoldo de Luis. Y esto significa una auténtica actitud de honradez intelectual.

Desde otro punto de vista ya más exigente, comprobamos que en este manual de conocimiento existe cierta confusión con respecto a los datos referidos al camino de los compañeros de aventura y literatura o, mejor dicho, a ciertos integrantes de la generación del 27, que tanto dio y dará que hablar a críticos e historiadores. Pero, fuera de ello, notamos también algunos rasgos de morosidad, en lo que concierne a la ordenación y disposición cronológica bibliográfica del autor de *Sombra del paraíso.* Para ser más categórico, digamos que en la nómina de obras que Colinas consigna faltan dos títulos pertenecientes a otras tantas antologías y el que corresponde a un poemario publicado en Barcelona en 1965.

Esperemos, pues, que en una segunda edición, si la hay, el autor rectifique tales falencias para que el conocimiento de Vicente Aleixandre resulte entonces lo más auténtico posible.—*ARIEL FERRARO (Alfonso XIII, 19, 1.° B. MADRID-18.)*

PUBLICACIONES RECIBIDAS

LIBROS

A

Aguirre, Mariano A.: *Historia de América Latina. Hechos-Documentos-Polémica. (América antes del descubrimento.)* Ed. Hernando. Madrid, 1979.

Abalos, Jorge W.: *Don Agamenón y don Velmiro* (cuentos). Ed. Losada, Buenos Aires, Argentina, 1978, 143 pp.

Acosta Sánchez, José: *Historia y cultura del pueblo andaluz (algunos elementos pedagógicos y políticos)* (ensayo). Ed. Anagrama. Colección «Cuadernos Anagrama», Barcelona, 1979.

Acuña Luco, Louis Gustavo: *Copihual* (poesía). Chilenische Gedichte. Munich, Alemania, 1979.

Aguirre, Raúl Gustavo: *Antología.* Ed. Monte Avila, Caracas, Venezuela, 1979.

Alberti, Rafael: *Baladas y canciones del Paraná* (poesía). Ed. Seix Barral, Barcelona, 1979.

Alegría, Ciro: *La ofrenda de piedra* (novela). Ed. Losada, Buenos Aires, Argentina, 1979, 174 pp.

AL-Mu'tamid: *Poesía* (traducción, introducción y notas de Miguel José Hagerty). Antoni Bosch, Barcelona, 1979.

Alonso Llamazares, Julio: *La lentitud de los bueyes* (poesía). Colección de poesía. Institución Fray Bernardino Sahagún, León, 1979.

Alonso, Dámaso: *Antología poética* (poesía). Alianza Editorial, Madrid, 1979, 168 pp.

Amado, Jorge: *Tieta de Agreste* (novela). Ed. Losada, Buenos Aires, 1979.

Anaya, Gonzalo: *Qué otra escuela. Análisis para una práctica.* Editorial Akal, Madrid, 1979.

Anónimo: *El cantar de Roldán* (versión de Benjamín Janés). Alianza Editorial, Madrid, 1979.

Antonio Manoel: *De catro a catro. De cuatro a cuatro.* Edición bilingüe. Ed. Rialp, Colección «Adonais», Madrid, 1979.

Aranguren, José Luis: *La democracia establecida (Una crítica intelectual).* Ed. Taurus, Madrid, 1979.

Arce, Honorato de: *Las piedras de Cantarrana* (novela). Ed. Plaza & Janés.

Argudin, Yolanda: *Esperando a los bárbaros* (poesía). Ed. Cuadernos de Estraza, México, 1979.

Argudin, Yolanda: *La cinta de Moebius.* Ed. Federación Editorial Mexicana. Colección «Narración Representativa Narrativa», México, 1979.

Asimov, Isaac: *La tragedia de la luna* (ensayo). Alianza Editorial, Madrid, 1979.

Atienza, Pedro: *Fragmentos y evocaciones* (poesía). Ed. El Reino. Colección «Síntesis de Poesía», Torrejón de Ardoz. 1979.

Aub Max: *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* (narrativa). Ed. Seix Barral, Colección «Biblioteca Breve», Barcelona, 1979.

Aub, Max: *El laberinto mágico. IV. Campo francés.* Ed. Alfaguara, Madrid, 1979.

Aub, Max: *Campo de sangre (El laberinto mágico. III).* Ed. Alfaguara, 1979, 460 pp.

Augier, Angel: *De la sangre en la letra* (ensayo). Ed. Unión de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana (Cuba), 1978, 554 pp.

Aute, Luis Eduardo: *La liturgia del desorden (1976-1978)* (poesía). Ed. Hiperión, Madrid, 1979.

B

Badura, Bernhard: *Sociología de la comunicación* (ensayo). Ed. Ariel, Barcelona, 1979.

Bahamonde, Mario: *El caudillo de Copiapó (ensayo).* Ed. Nascimento, Santiago, 1977.

Barga, Corpus: *Los pasos contados* (ensayo). Alianza Tres, Madrid, 1979.

Barga, Corpus: *Los pasos contados* (Memorias), tres tomos. Alianza Tres, Madrid, 1979.

Barral, Carlos: *Usuras y figuraciones* (poesía). Ed. El Bardo, Barcelona, 1979.

Bastida, Claudio: *Descripción de Grecia* (poesía). Ed. Rialp, Colección «Adonais», Madrid, 1979.

Bataille, Georges: *El erotismo* (ensayo). Tusquets Editores, Barcelona, 1979.

Bécquer, Gustavo Adolfo: *Rimas* (poesía). Ed. Losada, Colección «Biblioteca Clásica y Contemporánea», Buenos Aires (Argentina), 1979.

Beltrán Guerrero, Luis: *Candideces* (ensayo). Ed. Arte, Caracas (Venezuela), 1979, 282 pp.

Benito Cardenal, Luis Carlos: *El manierismo inglés: John Donne.* Ed. Universidad de Granada, 1978, 325 páginas.

Bermejo, José: *Introducción a la sociología del mito griego* (ensayo). Akal, Madrid, 1979.

Bernal, A. M.: *La lucha por la tierra en la crisis del Antiguo Régimen* (ensayo).. Taurus, Madrid, 1979.

Bernardo Núñez, Enrique: *Cubagua y la galera de Tiberio* (novela). Ed. Casa de las Américas, La Habana (Cuba), 1979.

Berroa, Rei: *En el reino de la ausencia* (poesía). Sin mención editorial, Madrid, 1979.

Bioy Casares, Adolfo: *El héroe de las mujeres* (cuentos). Ed. Alfaguara, Madrid, 1979.

Blanco Freijeiro, Antonio: *Historia de Sevilla.* I: «La ciudad antigua (De la prehistoria a los visigodos)». Ed. Universidad de Sevilla, 1979.

Bühler, Karl: *Teoría del lenguaje* (ensayo). Alianza Universidad, Madrid, 1979, 448 pp.

Bukowski, Charles: *Se busca una mujer* (cuentos). Ed. Anagrama, Coleclección «Contraseñas», Barcelona, 1979, 230 pp.

Borges, Jorge Luis: *El libro de los seres imaginarios* (ensayo). Ed. Bruguera-Alfaguara, Colección «Narradores de hoy», Madrid, 1979.

Botas, Víctor: *Las cosas que me acechan* (poesía). Ed. Jugar con Fuego, Avilés, 1979.

Botella Pastor, V.: *El camino de la victoria (Los exiliados en la resistencia)* (novela). Argos - Vergara, Barcelona, 1979.

Bousoño, Carlos: *Superrealismo poético y simbolización* (ensayo). Gredos, Madrid, 1979.

Brautigan, Richard: *El monstruo de Hawkline. Un western gótico* (novela). Ed. Anagrama, Barcelona, 1979.

C

Caballero Bonald, José Manuel: *Poesía 1951-1977.* Ed. Plaza & Janés. Selecciones de Poesía Española, Barcelona, 1979.

Canelo, Pureza: *Habitable* (primera poética). Ed. Rialp, Colección «Adonais», Madrid, 1979.

Cano, José Luis: *El tema de España en la poesía española contemporánea.* Taurus, Madrid, 1979.

Carnero, Guillermo: *Ensayo de una teoría de la visión (poesía 1966-1977).* Estudio preliminar de Carlos Bousoño (poesía). Ed. Hiperión, Madrid, 1979.

Carnicer, Ramón: *Todas las noches amanece* (novela). Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 1979.

Caro Baroja, Julio: *La estación del amor (Fiestas populares de mayo y San Juan).* Taurus, Madrid, 1979.

Castri, Massimo: *Por un teatro político Piscator, Brecht, Artaud* (ensayo). Akal editor, Madrid, 1979.

Castro, Raimundo: *La quema* (novela). Ed. Sedmay, Madrid, 1979.

Castro, Rosalía de: *Poesía.* Alianza Editorial, Madrid, 1979.

Castro y Castro, Antonio: *La danza* (poesía). Ed. Ambito Literario, Barcelona, 1979.

Cela, Camilo José: *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (novela). Ed. Destino, Colección «Destinolibro», Barcelona, 1979.

Cela, Camilo José: *La rosa* (Memorias). Ed. Destino, Barcelona, 1979, 225 pp.

Celaya, Gabriel: *Poesía y verdad* (poesía). Ed. Planeta, Barcelona, 1978.

Cervantes, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha* (primera y segunda parte). Edición, estudio y notas de Juan Bautista Avalle-Arce. Ed. Alhambra, Madrid, 1979.

Cerveto, José Luis: *Autobiografía y diarios* (edición de Ana Basualdo). Rusquets Editores, Barcelona, 1979.

Cestero, Tulio M.: *La sangre* (novela). Ed. Casa de las Américas, La Habana (Cuba), 1979.

Clark, Kenneth: *Civilización* (ensayo). Dos tomos. Alianza Editorial, Madrid, 1979.
Clementson, Carlos: *De la tierra, del mar y otros caminos* (poesía). Ed. Rialp, Colección «Adonais», Madrid, 1979.
Conti, Haroldo: *La balada del álamo carolina* (cuentos). Ed. Casa de las Américas, La Habana (Cuba), 1979.
Copleston, Frederick: *Historia de la Filosofía* (ensayo). Ed. Ariel, Barcelona, 1979.
Cortázar, Julio: *Un tal Lucas* (narrativa). Ed. Alfaguara-Bruguera, Madrid, 1979.
Costa Ferrandis, Jesús, y Muñoz Bastide, Santiago: *Círculo en nieve* (nueva poesía en Valencia). Ed. Universidad de Valencia, Sección de Literatura, Valencia, 1979.
Couste, Alberto: *Conocer Neruda y su obra.* Ed. Dopesa, Barcelona, 1979.
Cuenca, Luis Alberto de: *Museo* (poesía). Antoni Bosch, editor, Barcelona, 1979.
Cuenca, Luis Albèrto de: *Scholia* (poesía). Antoni Bosch, editor, Barcelona, 1979.
Culler, Jonathan: *La poesía estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura.* Ed. Anagrama, Barcelona, 1979.

D

Debole, Carlos Alberto: *Arbol de sombra* (poesía). Ed. Losada, Buenos Aires (Argentina), 1978.
Delibes, Miguel: *Un año de mi vida.* Ed. Destino, Barcelona, 1979.
Delibes, Miguel: *Diario de un cazador* (novela). Ed. Destino, Barcelona, 1979, 206 pp.
Deniz, Gerardo: *Gatuperio* (poesía). Fondo de Cultura Económica, México, 1979.
Desiderato, Adrián: *Treinta poemas escritos en invierno* (poesía). Ed. El Bardo, Barcelona, 1979.
Díaz Migoyo, Gonzalo: *Estructura de la novela. Anatomía de El Buscón* (ensayo). Espiral, Madrid, 1979.
Di Giorgio, Marosa: Ed. Arca, Montevideo, 1979.
Domínguez Rey, Antonio: *Antonio Machado.* Ed. Edaf. Colección «Escritores de todos los tiempos», Madrid, 1979.

E

Eco, Umberto: *Obra abierta* (ensayo). Ed. Ariel, Barcelona.
Eysenck, H. J.: *Usos y abusos de la pornografía* (ensayo). Alianza Editorial, Madrid, 1979, 210 pp.

F

Ferrater, Gabriel: *Mujeres y días* (poesía). Seix Barral. Colección «Biblioteca Breve», Barcelona, 1979.
Ferrer-Vidal, Jorge: *Este cuarto de estar para vivir... y libro de Irlanda.* Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 1979.
Fernández, Joaquín: *Nuevo (y discreto) memorial de agravios.* Ed. Taranto. Colección de poesía «Nos queda la palabra», Madrid, 1979.

G

Garay, María C.: *Todas las llamas* (poesía). Ed. Cuarto Poder, Buenos Aires, 1977.
García, Ramón: *¡Abajo la autoridad! Ciencia, manicomio y muerte* (ensayo). Ed. Anagrama, Barcelona, 1979.
García Gutiérrez, Antonio: *El trovador. Los hijos del Tío Tronera.* Ed. Alhambra, Madrid, 1979.
García Hortelano, Juan: *Cuentos completos.* Alianza Editorial, Madrid, 1979.
García Hortelano, Juan: *Los vaqueros en el pozo* (novela). Ed. Alfaguara, Madrid, 1979.
García Márquez, Gabriel: *Ojos de perro azul.* Ed. Alfaguara-Bruguera, Madrid, 1979.
García Márquez, Gabriel: *Los funerales de la Mamá Grande.* Ed. Alfaguara-Bruguera, Madrid, 1979.
García Márquez, Gabriel: *Lahojarasca* (novela). Ed. Alfaguara-Bruguera, Madrid, 1979.
García Ponce, Juan: *Encuentros* (narrativa). Fondo de Cultura Económica, México, 1979.
García Sánchez, Javier: *Conocer Hölderlin y su obra.* Ed. Dopesa, Barcelona, 1979.
García Velasco, Antonio: *Comentario de «Los pedazos del sonido»* (poema). Málaga, 1978.
Garrido, Felipe: *Con canto no aprendido* (narrativa). Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1979.
Gibson, Ian: *Granada, 1936. El asesinato de García Lorca* (ensayo). Ed.

Crítica Grupo Editorial Grijalbo, Barcelona, 1979.
Giddens, Anthony: *La estructura de clases en las sociedades avanzadas* (ensayo). Alianza Universidad, Madrid, 1979.
Gómez Sanjurjo, José María: *Poemas.* Ed. Losada, 1979. Buenos Aires.
González, Omar: *Nosotros los felices* (cuentos). Ed. Casa de las Américas. La Habana, Cuba, 1979, 68 pp.
González, Oscar: *Visita del arcángel Gardel.* Ed. Librería Tanahuen. Buenos Aires, Argentina.
González-Esteva, Orlando: *El mundo se dilata* (poesía). Ed. Ismir, sin mención de lugar, 1979.
Goytisolo, Juan: *Duelo en el paraíso* (novela). Ed. Destino, Barcelona, 1979.
Goytisolo, Juan: *El problema del Sáhara* (ensayo). Ed. Anagrama, Barcelona, 1979.
Gravina, Alfredo: *Cuentos.* Ed. Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 1979.
Greenfield, Robert: *El supermercado espiritual* (narrativa). Ed. Anagrama, Barcelona, 1979.
Grigulevich, José: *Pancho Villa* (ensayo). Ed. Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
Grimes, Larry M.: *El tabú lingüístico en México. El lenguaje erótico de los mexicanos.* Nueva York, 1979.
Guerra, Sergio; Prieto, Alberto; Díaz de Arce, Omar: *Crónicas latinoamericanas. La región surandina. Chile, Perú, Bolivia* (ensayo). Ed. Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 1979.
Guerra, Sergio; Prieto, Alberto: *Estados Unidos contra América Latina: dos siglos de agresiones.* Ed. Casa de las Américas, Colección «Nuestros países», serie Resumen, 1979.
Guerra Garrido, Raúl: *Copenhague no existe* (novela). Ed. Destino, Colección «Ancora y Delfín», Barcelona, 1979.
Gullón, Ricardo: *Psicologías del autor y lógicas del personaje* (ensayo). Madrid, 1979.
Gurwitsch, Aron: *El campo de la conciencia* (un análisis fenomenológico). Alianza Universidad, Madrid, 1979.
Gutiérrez Vega, Hugo: *Poemas para el perro de la carnicería y algunos homenajes.* Cuadernos de Humanidades, UNAM, México, 1979.
Guzmán Camacho, Juan A.: *No fuimos lo pensado* (poesía). Ed. Club de Escritores Onubenses, Huelva, 1979.

H

Handke, Peter: *El miedo del portero al penalty* (novela). Ed. Alfaguara, Madrid, 1979, 206 pp.
Harris, Derek: *García Lorca: Poeta en Nueva York.* Ed. Grant & Cutler, Londres, 1979.
Hawthorne, Nathaniel: *La granja de Blithedale* (novela). Ed. Espiral, colección «Ficción».
Heisenberg, Werner: *Encuentros y conversaciones con Einstein y otros ensayos.* Alianza Editorial, Madrid, 1979.
Hernández, Antonio: *Metaory* (poemas). Ed. Mare Nóstrum, colección de poesía, Madrid, 1979.
Hernández, Antonio: *Metaory* (poesía). Ed. Mare Nóstrum, Madrid, 1979.
Hernández, Pascual Pedro: *En lo que hay* (poesía). Libros Dante, Madrid, 1978.

I

Ibn Gabirol, Selomo: *Poesía secular* (prólogo Dan Pagis, selección, traducción y notas de Elena Romero). Edición bilingüe, Ed. Alfaguara, Madrid, 1979.
Isla, Carlos: *Cuentos chinos* (cuentos). Colección «El pozo y el péndulo», México, 1979, 60 pp.

J

Jackson, Gabriel: *En ese ayer casi olvidado y mudo* (novela). Grijalbo, Barcelona, 1979.
Jiménez, Juan Ramón: *Olvidos de Granada* (preliminar y notas de Francisco Giner de los Ríos). Ed. Caballo griego para la poesía, Madrid, 1979.
Jordá, F., y Blázquez, J. M.: *La antigüedad, 1.* Ed. Alhambra, Madrid, 1979.
Jordana, Elena: *Poemas no mandados.* Ed. Joaquín Mortiz, México, 1979.

K

Klein, Julius: *La mesta* (ensayo). Alianza Universidad, Madrid, 1979.

Kundera, Milán: *La vida está en otra parte* (novela). Ed. Seix Barral, Barcelona, 1979.

L

Ladero Quesada, Miguel Angel: *Historia de América Latina (España en 1492).* Ed. Hernando, Madrid, 1979.

Laforet, Carmen: *Nada* (novela). Ed. Destino, Barcelona, 1979, 295 pp.

Laguillo, José: *Memorias [veintisiete años en la dirección de «El Liberal», de Sevilla (1909-1936)].* Ed. de Alfonso Braojos, Ed. Universidad de Sevilla, 1979.

Larra, Mariano José de: *Edición de Rubén Benítez.* Ed. Taurus, colección «El escritor y la crítica», Madrid, 1979.

Lázaro, Felipe: *Las aguas.* Colección de poesía Rosalía de Castro, Bilbao, 1978.

Linares, Abelardo: *Mitos* (poesía). Suplemento de Calle del Aire, Sevilla, 1979, 76 pp.

Lison Tolosana, C.: *Antropología cultural de Galicia* (ensayo). Ed. Akal, Madrid, 1979.

López, Mario: *Universidad de pueblo* (poesía). Ed. Universidad de Sevilla, colección de «Bolsillo», 1979.

Lobsang Rampa, T.: *La túnica azafrán* (narrativa). Ed. Destino, Barcelona, 1979, 226 pp.

Lobsang Rampa, T.: *La sabiduría de los antepasados* (ensayo). Ed. Destino, colección «Destinolibro», Barcelona, 1979.

López Sánchez-Varos, José: *En eco inaplastante* (poesía). Comunicación literaria de autores, Bilbao, 1978.

Luis, Leopoldo de: *Igual que guantes grises* (poesía). Ed. Católica Española, colección de «Poesía Angaro», Sevilla, 1979.

M

Mais, Roger: *Las montañas jubilosas* (novela). Ed. Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 1979.

Malamud, Bernard: *El sombrero de Rembrandt.* Ed. Destino, Barcelona, 1979.

Manzi, Homero: *Cancionero.* Torres Agüero, editor, Buenos Aires, 1978.

Martín Gaite, Carmen: *Retahílas* (novela). Ed. Destino, colección «Destinolibro», Barcelona, 1979.

Martínez, Juan Luis, y Martínez, Juan de Dios: *La poesía chilena* (poesía). Ed. Archivo, Santiago de Chile, 1978.

Martínez, Tomás Eloy: *Lugar común de la muerte.* Ed. Monte Avila, Caracas, Venezuela, 1979.

Maupassant, Guy de: *Mademoiselle Fifi y otros cuentos de guerra* (narrativa). Alianza Editorial, Madrid, 1979.

Mayoral, Marina: *Cándida otra vez* (narrativa). Ed. Ambito literario, Barcelona, 1978.

Meléndez Valdés, Juan: *Poesías.* Ed. Alhambra, Madrid, 1979.

Mérida, José: *Filamentos* (poesía). Sevilla, 1979.

Millán, Fernando: *Mitogramas (1968-1976).* Ed. Turner, Madrid, 1979.

Miller, Henry: *El mundo del sexo y Max y los fagocitos blancos.* Ed. Alfaguara, Madrid, 1979.

Molina Foix, Vicente: *La comunión de los atletas.* Ed. Alfaguara, Madrid, 1979.

Moncada, Alberto: *La adolescencia forzosa* (ensayo). Ed. Dopesa, Barcelona, 1979.

Montejo, Eugenio: *Terredad* (poesía). Monte Avila, editores, Caracas, Venezuela, 1979.

Montero, Isaac: *Necesidad de un nombre propio* (narrativa). Akal editor, Madrid, 1979, 276 pp.

Montero, Isaac: *Arte real* (novela). Ed. Alfaguara-Bruguera, Madrid, 1979.

Montero, José: *El drama de la verdad en Manuel Azaña* (ensayo). Ed. Universidad de Sevilla, 1979.

Montherlant, Henry de: *Los bestiarios* (novela). Alianza tres, Madrid, 1979.

Moreno, Luis J.: *Epoca de inventario* (poesía). Ed. Balneario escrito, Valladolid, 1979.

Moreno, María Inés: *Cantos para decir algo* (poesía). Ed. Botellas al mar, Buenos Aires, Argentina, 1979.

Murga, José Luis: *Rebeldes a la República* (ensayo). Ed. Ariel, Barcelona, 1979.

N

Nájar, Jorge: *Temblando en las arenas de Lutecia* (poesía). Ed. del Albatros, Madrid, 1978.

Navascués, P.; Pérez, C. Arias de Cossío, A. María: *Del neoclasicismo al modernismo* (ensayo). Editorial Alhambra, Madrid, 1979.

Nisbet, Robert; Kuhn, Thomas S., y White, Lynn: *Cambio social* (ensayo). Alianza Universidad, Madrid, 1979.

Núñez, Aníbal: *Taller del hechicero* (poesía). Ed. Balneario escrito, Valladolid, 1979.

O

Oleza, Juan: *La mansión roja* (narrativa). Ed. Prometeo, colección Sinople, Madrid, 1979.

Onetti, Juan Carlos: *El pozo. Para una tumba sin nombre* (narrativa). Ed. Seix Barral, Barcelona, 1979.

Oparin, A. I.: *El origen de la vida* (ensayo). Ed. Akal bolsillo, Madrid, 1979, 110 pp.

Orwell, George: *1984* (novela). Ed. Destino, Barcelona, 1979, 312 pp.

Otero Silva, Miguel: *Lope de Aguirre. Príncipe de la libertad* (novela). Ed. Seix Barral, colección «Biblioteca breve», Barcelona, 1979.

P

Padilla, Juan de (El Cartujano): *Los doce triunfos de los doce apóstoles.* Tomo II, parte I, Ed. D'Anna, Messina, Firenze, 1979.

Padilla Bravo, Iván: *Preludia do el siempre* (poesía). Ed. Desde la cárcel, Caracas, Venezuela, 1978.

Pavese, César: *El oficio de vivir. El oficio de poeta* (narrativa completa). Tomo I, colección «Narradores de hoy», Ed. Bruguera-Alfaguara, Madrid, 1979.

Paz, Octavio: *El ogro filantrópico.* Ed. Seix Barral, Barcelona, 1979.

Paz, Octavio; Tomlinson, Charles: *Air Born. Hijos del aire.* Ed. Taller Martín Pescador, México, 1979.

Paz, Octavio: *Poemas (1935-1975).* Ed. Seix Barral, 1979.

Peña, Pedro J. de la: *El vacío vacío* (narrativa). Ed. Prometeo, Valencia, 1979.

Peralto, Francisco: *El nudo de la sierpe* (poesía). Ed. Banda de mar, Málaga, 1979.

Pérez, Asuero: *Más de allí* (narrativa). Ed. E. O. P., Málaga, 1979.

Pérez Galdós, Benito: *La revolución de Julio. Episodios Nacionales 34* (novela). Alianza Hernando.

Pérez Galdós, Benito: *Los duendes de la camarilla. Episodios Nacionales 33* (novela). Alianza Hernando, 1979.

Permanyer, Lluis: *País.* Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 1979.

Pezuela, José Manuel de la: *De los mitos de la tribu* (poemas). Ed. Ronda, Barcelona, 1979.

Pisarro, Camille: *Cartas a Lucien* (recopilación, prólogo y notas de John Rewald). Ed. Muchnik editores, Barcelona, 1979.

Power, Kevin: *Una poética activa (La poesía norteamericana 1910-1975).* Ed. Nacional, Madrid, 1979.

R

Ramírez Lozano, José A.: *Antifonario para un derrumbe* (poesía). Ed. Caja de Ahorro y Monte de Piedad de Granada, 1976.

Randall, Margaret: *No se puede hacer la revolución sin nosotras.* Ed. Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 1979.

Reguant, José María: *Marcelino Massana. ¿Terrorismo o resistencia?* Ed. Dopesa, Barcelona, 1979.

Reina Palazón, Antonio: *La pintura costumbrista en Sevilla. 1830-1870* (ensayo). Ed. Universidad de Sevilla, 1979.

Revueltas, José: *Obras completas.* Tomo 15, Méjico 68: Juventud y revolución, Ed. Era, Méjico, 1979.

Ritsos, Yannis: *Antología (1936-1971).* Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 1979.

Rodríguez Jiménez, Antonio: *Adagio a una noche de arcanos y de fuego* (poesía). Artesa, Burgos, 1979.

Rojas, Fernando de; Cela, Camilo José: *La Celestina.* Ed. Destino, Barcelona, 1979.

Rojas, Carlos: *Rey de Roma y otros relatos de Monseñor Jesús Hernández* (narrativa). Ed. Universidad de Sevilla, 1979.

Romero Marube, Joaquín: *Sombra apasionada* (poesía). Universidad de Sevilla, 1979.

Rosales, Luis: *Rimas* y *La casa encendida* (poesía). Prólogos Dámaso Alonso y Julián Marías. Ed. Espasa-Calpe, colección «Selecciones Austral», Madrid, 1979.

Rosembuj, Tulio: *Conocer Proudhon y su obra.* Ed. Dopesa.

Roth, Cecil: *Los judíos secretos* (ensayo). Ed. Altalena, Madrid, 1979.

Ruffinelli, Jorge: *Crítica en marcha* (ensayo). Ed. Premia, colección «La red de Jonás», Méjico, 1979.

Ruiz de Lira, Rafael: *Historia de América Latina (Colón, El Caribe y Las*

Antillas). Ed. Hernando, Madrid, 1979.

S

Sabato, Ernesto: *El escritor y sus fantasmas* (ensayo). Ed. Seix Barral, colección «Biblioteca Breve», Barcelona, 1979.

Salvioli, Giuseppe: *El derecho civil y el proletariado* (ensayo). Ed. Universidad de Sevilla, 1979.

Sánchez Agesta, Luis: *El pensamiento político del despotismo ilustrado* (ensayo). Ed. Universidad de Sevilla, colección de «Bolsillo», 1979.

Sánchez Pinto, Vicente: *Las adivinaciones* (novela). Ed. Destino, Barcelona, 1979.

Scanlon, Paul: *Reportajes. El nuevo periodismo en «Rolling Stone».* Ed. Anagrama, Barcelona, 1979.

Scorza, Manuel: *La tumba del relámpago* (novela). Ed. Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1979.

Schérer, René, y Hocquenghem, Guy: *Album sistemático de la infancia* (ensayo). Ed. Anagrama, Barcelona, 1979.

Simón, César: *Entre un aburrimiento y un amor clandestino* (narrativa). Ed. Prometeo, colección «Sinople», Madrid, 1979.

Sombart, Werner: *Lujo y capitalismo* (ensayo). Alianza Editorial, Madrid, 1979.

Sola, Emilio: *Más al sur de este sur del mar* (poesía). Sin mención editorial, Madrid, 1979.

Staerman, E. M.; Trofimova, M. K.: *La esclavitud en la Italia imperial.* Akal editor, Madrid, 1979.

Subirats, Eduardo: *Figuras de la conciencia desdichada.* Ed. Taurus, Madrid, 1979.

Stevenson, R. L.: *Virginibus puerisque* (ensayos). Taurus, Madrid, 1979.

Syristova, Eva: *El mundo imaginario* (ensayo). Ed. Akal bolsillo, Madrid, 1979, 246 pp.

Tatum, Charles M.: *A selected and annotated bibliography of Chicano Studies* (ensayo). Ed. Society of Spanish and Spanish-American Studiez Lincoln, Nebraska, USA, 1979.

T

Talens, Jenaro: *Conocer Beckett y su obra* (ensayo). Ed. Dopesa. Barcelona, 1979.

Tobar García, Francisco: *Dhanu (*poesía). Sin mención editorial, Madrid, 1979.

Torres, Gerardo: *No pesará el cielo* (poesía). Ed. Taranto, colección «Nos queda la palabra», Madrid, 1979.

Trejo, Mario: *El uso de la palabra* (poesía). Ed. Lumen, Barcelona, 1979.

Tudela, Mariano: *Los españoles con el culo al aire* (narrativa). Ed. Albia Nova, Madrid, 1979.

Tugues, Albert: *Sang de violí a la Teulada* (poesía). Imprès als obradors del Conservatori de les Arts del Llibre, Barcelona, 1979.

Tynan, Kenneth: *La pornografía, Valencia, Lenny, Polansky y otros entusiasmos* (narrativa). Ed. Anagrama, Madrid, 1979.

U

Umbral, Francisco: *Diario de un escritor burgués.* Ed. Destino, colección «Ancora y Delfín», Barcelona, 1978.

Umbral, Francisco: *Mortal y rosa.* Ed. Destino, colección «Destino libro», Barcelona, 1979.

Unamuno, Miguel de: *Paisajes del alma* (ensayos). Alianza Editorial, Madrid, 1979.

Uña Juárez, Octavio: *Antemural* (poesía). Ed. el toro de barro, Carboneras de Guadazaón, 1979.

Urbano, Manuel: *Pre-textos* (poesía). Ed. Cuadernos de Anade, Granada, 1979.

V

Varios autores: *Octavio Paz* (ensayos). Edición de Alfredo Roggiano, colección «Espiral-Figuras», Ed. Fundamentos.

Varios autores: *Oriente y Grecia antigua.* Ed. Destino, Barcelona, 1979.

Varios autores: *Ensayo sobre Historia de Canarias.* Tomo I, Ed. Biblioteca Popular Canaria, Taller Ediciones J. B., Las Palmas, 1978.

Varios autores: *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros.* Historia oral de la guerra civil española, I y II, Ed. Crítica, Grupo Editorial Grijalbo, Barcelona, 1979.

Varios autores: *Antología de la poesía francesa actual, 1960-1976.* Editora Nacional, Madrid, 1979.

Varios autores: *Dialéctica y literatura: ensayos de crítica inglesa y*

alemana. Edición de Ramón López Ortega y Antonio Regales Serna (ensayo), Akal editor, Madrid, 1979.
Varios autores: *Poesía para el camino* (antología). Ed. Nueva Universidad, Santiago, Chile, 1979.
Vélez, Julio: *Laocoonte* (poesía). Ed. Sensemayá choroó, colección de «Poesía».
Vera, Pedro Jorge: *Versos de hoy y de ayer* (poemas). Ed. Casa de la Cultura, núcleo de Guayas, colección «Letras del Ecuador», Guayaquil, Ecuador, 1979.
Vera, Pedro Jorge: *¡Jesús ha vuelto!* (relatos). Ed. del Sol, Quito, Ecuador, 1978.
Vian, Boris: *La hierba roja* (novela). Ed. Bruguera-Alfaguara, colección «Narradores de Hoy», Madrid, 1979.
Vicent, Manuel: *El anarquista coronado de adelfas* (narrativa). Ed. Destino, Barcelona, 1978.
Vilalta, Maruxa: *Historia de él* (teatro). UNAM, Méjico, 1979.
Vilar, Sergio: *Crisis y nueva política de la izquierda española* (ensayo). Ed. Dopesa, Madrid, 1979.
Viñas, David: *Historia de América Latina. Hechos. Documentos. Polémica (México y Cortés).* Ed Hernando, Madrid, 1979.
Voltaire: *Cándido o el optimismo* (novela). Mutchnik Editores, Barcelona, 1978, 190 pp.

W

Wallraff, Günter: *El periodista indeseable.* Ed. Anagrama, colección «Documentos», Barcelona, 1979, 252 páginas.
Woolf, Virginia: *Flush.* Ed. Destino, colección «Destino libro», Barcelona, 1979.
Wolfe, Tom: *Los años del desmadre. Crónicas de los 70* (ensayo). Ed. Anagrama, Barcelona, 1979.

Z

Zaborov, Mijail: *Historia de las cruzadas* (ensayo). Ed. Akal bolsillo, Madrid, 1979, 304 pp.

REVISTAS

A

Alaluz (Revista de Poesía y Narración). Núms. 1 y 2. Otoño 1978-primavera 1979.
Anales de la Real Academia Nacional de Medicina. Año 1978. Tomo XCV. Madrid.
Apocalipsis Cero. Año II. Septiembre de 1979. Núm. 4.
Armas y Servicio del Ejército. Número 13. 1978. Santiago de Chile.
Asemal (Tentepié de poesía). Buenos Aires. Primer cuatrimestre 1979.
Augustinus. Revista trimestral publicada por los Padres Agustinos Recoletos. Núm. 94. Abril-junio de 1979. Madrid.

B

Banda de Mar. Núm. 1. Málaga, 1979.
Baetica. Estudios de arte, geografía e historia. Núm. 1. Universidad de Málaga, 1978.

C

Cahiers Roumain d'Etudes Litteraires. 4/1978. Bucarest, Rumania.
Cahiers Roumain d'Etudes Litteraires. Editios Univers. Bucarest. 1/1979.
Cámara Oficial de Comercio e Industria de Madrid. Evolución del comercio madrileño en 1978. Marzo 1979.
Camp de l'Arpa. Revista de literatura. Núm. 63. Mayo de 1979. Barcelona.
Camp de l'Arpa. Revista de literatura. Núm. 64. Junio 1979. Barcelona.
Camp de l'Arpa. Revista de literatura. Núms. 65-66. Julio-agosto 1979. Barcelona.
Caribbean Review. Octubre-diciembre de 1978. Michigan. USA.
Caribe. Núm. 1. Primavera de 1977. Publicada por la Universidad de Hawaii. USA.
Casa de las Américas. Núm. 111. Noviembre-diciembre de 1978. La Habana. Cuba.
Casa de las Américas. Núm. 112. Enero 1979. La Habana. Cuba.
Coloquio-Letras. Núm. 49. Mayo de 1979.
Coloquio-Letras. Núm. 50. Julio de 1979. Lisboa. Portugal.
Consenso. Revista de literatura. Año 3. 1979. Núm. 5: Pennsylvania. USA.
Cuaderno de Cultura. Núm. 9. Febrero de 1979. Madrid.
Cuadernos Literarios Síntesis. Núm. 3. Primavera 1979.
Cuadernos Salmantinos de Filosofía. Universidad Pontificia de Salamanca. 1978.

D

Diálogos. Núm. 86. Marzo-abril de 1979. Méjico.

E

Eca. Estudios Centroamericanos. Universidad Centroamericana José Simeón Cañás. San Salvador. El Salvador.

Educación. Publicación del Departamento de Instrucción Pública del Estado Libre Asociado de Puerto Rico. Núm. 45. Julio de 1977.

Ejército de Chile. Comandantes en Jefe y Jefes del Estado Mayor del Ejército durante la Guerra del Pacífico. Santiago de Chile, 1979.

El Correo de la Unesco. Mayo de 1979. París. Francia.

El Correo de la Unesco. Junio de 1979. París. Francia.

El Garabato a «Dada». Núm. 1. Sevilla, mayo 1979.

El Universitario. Universidad de El Salvador. Agosto 1979.

España Anuario Estadístico 1978. Ministerio de Economía. Instituto Nacional de Estadística.

Espiral. Núm. 5. Madrid, 1978.

Espiral. Núm. 6. Madrid, 1979.

Estudios Empresariales. Núm. 40. Primavera-verano 1979. San Sebastián.

Estudios Iberoamericanos. Publicación de la Universidad Católica do Rio Grande do Sul. Departamento de Historia. Pos-Graduación en Historia de la Cultura. Río Grande. Brasil, 1979. Núm. 1. Volumen IV. Junio de 1978.

F

Feuillets. Núm. 1. Junio de 1979. Friburgo. Suiza.

Franciscanum. Revista de Ciencias del Espíritu. Publicada por la Universidad de San Buenaventura. Bogotá. Colombia. Núm. 59. Mayo-agosto de 1978.

Franciscanum. Revista de Ciencias del Espíritu. Universidad de San Buenaventura. Bogotá. Colombia. Núms. 60-61.

G

Gaceta. Núms. 21, 22 y 23. Bogotá. Colombia.

Gaceta Sandinista. Grupo de Estocolmo. Suecia. Núm. 8. Noviembre-diciembre de 1978. Estocolmo. Suecia, 1978.

H

Historia de Asturias. Octubre 1934. Núms. 25, 26, 27, 28 y 29. Gijón.

Hora de Poesía. Núm. 2. Marzo-abril de 1979. Núm. 3. Mayo-junio de 1979.

I

Insula. Núm. 390. Mayo de 1979.

K

Kantil. Revista de literatura. Núm. 13. Febrero de 1979. San Sebastián.

Kantil. Revista de literatura. Núm. 14. Abril de 1979. Núm. 15. Julio de 1979.

Kabila. Colectivo de cultura popular. Revista de creación cultural. Número 8. Julio-agosto 1979. Córdoba.

L

La Cachora. Núm. 3. Julio de 1979. La Paz.

La Gaveta Ilustrada. Abril de 1979. Núm. 8. Caracas. Venezuela.

La Palabra y el Hombre. Publicada por la Universidad Veracruzana. Número 25. Enero-marzo de 1978. Veracruz. Méjico.

La Palabra y el Hombre. Núm. 26. Abril-junio de 1978. Veracruz. Méjico.

La Semana de Latinoamérica. Año 1. Núm. 1. Abril de 1979. Madrid.

La República. Organo de la Oficina Internacional de Exiliados del Radicalismo Argentino. Año II. Número 8. Abril de 1979. Méjico.

La República. Organo de la Oficina Internacional de Exiliados del Radicalismo Argentino. Año II. Número 9. Mayo de 1979.

Letras del Sur. Núm. doble 5-6. Septiembre-diciembre de 1978. Granada.

Liminar. Núm. 1. Revista bimestral de literatura y arte. La Laguna. Tenerife. Islas Canarias. Abril-mayo de 1979.

Logos. Publicada por la Universidad La Salle. Méjico, D. F. 1978. Número 19.

Logos. Revista de filosofía. Universidad La Salle. Méjico, D. F. Núm. 20. 1979.

Lugar sin Limite. Vol. 1. Núm. 1. Marzo-abril de 1979. Nueva York.

M

Moneda y Crédito. Revista de economía. Núm. 149. Junio de 1979. Madrid.

Monsalvac. La música para todos. Abril 1979. Núm. 60. Madrid. Mayo 1979. Núm. 61. Junio 1979. Núm. 62.

Monsalvac. La música para todos. Julio-agosto 1979. Núm. 63. Madrid.

Monsalvac. La música para todos. Septiembre 1979. Núm. 64.

N

Nada. Cuadernos Internacionales. Número 2. Barcelona.

Naturaleza y Gracia. XXVI/1. 1979. Salamanca.

Nueva Estafeta. Núm. 8. Madrid. Julio 1979. Núms. 9-10. Agosto-septiembre 1979.

O

Oclae. Núm. 2. 1979. Núm. 12. 1978. Núm. 1. 1979. La Habana. Cuba.

P

Paradigma. Madrid, 1979.

Poesía de Venezuela. Septiembre-octubre 1978. Núm. 93. Noviembre-diciembre 1978. Núm. 94.

Portugal Divulgaçao. Marzo-abril 1979. Lisboa. Portugal.

Proyección. Teología y mundo actual. Núm. 114. Julio-septiembre 1979.

R

Razón y Fe. Revista Hispanoamericana de Cultura. Publicada por la Compañía de Jesús. Abril de 1979. Madrid.

Razón y Fe. Revista Hispanoamericana de Cultura. Junio de 1979. Publicada por la Compañía de Jesús.

Razón y Fe. Revista Hispanoamericana de Cultura. Julio-agosto de 1979. Madrid.

Revista de Cultura Brasileña. Enero 1979. Núm. 48. Editada por la Embajada de Brasil en España.

Revista de Cultura Brasileña. Núm. 49. Julio 1979. Publicada por la Embajada de Brasil en España.

Revista de Literatura Hispanoamericana. Universidad de Zulia. Núm. 12. Enero-julio 1977. Maracaibo. Venezuela.

Revista de la Universidad de Yucatán. Septiembre y octubre de 1978. Mérida. Yucatán. Méjico.

Revista de la Universidad de Yucatán. Noviembre-diciembre de 1978. Mérida. Yucatán. Méjico.

Región Extremeña. Núm. 4. Julio 1979. Madrid.

Revista Portuguesa de Filosofía. Julio-septiembre de 1979. Tomo XXXV. Fascículo 3. Braga. Portugal.

S

Senara (revista de filolosía). Vol. I, 1979. Colegio Universitario. Vigo.

Seminarios (sobre los misterios de la Iglesia). Núm. 71. Vol. 25. Enero-marzo 1979. Salamanca, España.

Seminarios (sobre los misterios de la Iglesia). Núm. 72. Abril-junio 1979. Salamanca.

Symposium. Núm. 1. Año 1979. Syracuse University.

Symposium. Vol. XXXIII. Núm. 2. Publicada por la Universidad de Siracusa. USA. 1979.

V

Voces (Revista de Cultura). Núm. 10. 1978. Río de Janeiro. Brasil.

Versus. Núm. 30. Marzo de 1979. Sao Paulo. Brasil.

Vuelta (Revista mensual). Núm. 29. Abril de 1979. Méjico.

Vuelta. Revista mensual. Núm. 30. Mayo de 1979. Méjico.

Vuelta (Revista mensual). Núm. 31. Junio de 1979. Méjico. Núm. 32. Julio de 1979. Méjico. Núm. 33. Agosto de 1979. Méjico.

Vuelta (Revista mensual). Núm. 34. Septiembre de 1979. Méjico.

Z

Zubia (Revista de poesía). Segunda época. Núm. 2. Mayo-junio de 1979.

Zurgai. Núm. 1. Marzo-abril de 1979.

INDICE

NUMEROS 352-353-354 (OCTUBRE-NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1979)

Páginas

HOMENAJE A VICENTE ALEIXANDRE

Homenaje a MANUEL y ANTONIO MACHADO

En conmemoración del primer centenario del nacimiento de Antonio Machado, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS ha editado recientemente un volumen monográfico sobre la vida y obra de este poeta sevillano y de su hermano Manuel. Con una extensión superior al millar de páginas, distribuidas en dos tomos, el sumario de este volumen, que abarca cuatro números normales (304-307), incluye las siguientes firmas:

Angel Manuel AGUIRRE, Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Aurora de ALBORNOZ, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, Charles V. AUBRUN, Armand. F. BAKER, Carlos BARBACHANO, Ramón BARCE, Carlos BECEIRO, C. G. BELLVER, José María BERMEJO, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Francisco CARENAS, Heliodoro CARPINTERO, Antonio CARREÑO, Paulo de CARVALHO-NETO, Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Juan José CUADROS, Luis Alberto de CUENCA, Ernestina de CHAMPOURCIN, Nigel DENNIS, José María DIEZ BORQUE, María EMBEITA, Carlos FEAL DEIBE, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Rafael FERRERES, Félix Gabriel FLORES, Joaquín GALAN, Luis GARCIA-ABRINES, Luciano GARCIA LORENZO, Ramón de GARCIASOL, Ildefonso Manuel GIL, Miguel L. GIL, Angel GONZALEZ, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Agnes GULLON, Ricardo GULLON, Javier HERRERO, José Olivio JIMENEZ, Pedro LAIN ENTRALGO, Rafael LAPESA, Arnoldo LIBERMAN, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, Sabas MARTIN, Angel MARTINEZ BLASCO, Antonio MARTINEZ MENCHEN, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, Robert MARRAST, Emilio MIRO, José MONLEON, Manuel MUÑOZ CORTES, José ORTEGA, José Luis ORTIZ NUEVO, Manuel PACHECO, Luis de PAOLA, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Víctor POZANCO, José QUINTANA, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, Rosario REXACH, Alfredo RODRIGUEZ, Marta RODRIGUEZ, Héctor ROJAS HERAZO, Luis ROSALES, Miguel de SANTIAGO, Ricardo SENABRE, Luis SUÑEN, Eduardo TIJERAS, Manuel TUÑON DE LARA, Julia UCEDA, Jorge URRUTIA, José Luis VARELA, Manuel VILANOVA y Luis Felipe VIVANCO

Los dos tomos, al precio total de 600 pesetas, pueden solicitarse a la Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS:

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Teléf. 244 06 00
Ciudad Universitaria
MADRID-3

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A DAMASO ALONSO

NUMEROS 280-282 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1973)

COLABORAN

Ignacio AGUILERA, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ALVAR, Manuel ALVAR EZQUERRA, Elsie ALVARADO, Elena ANDRES, José Juan ARROM, Eugenio ASENSIO, Manuel BATAILLON, José María BERMEJO, G. M. BERTINI, José Manuel BLECUA, Carlos BOUSOÑO, Antonio L. BOUZA, José Manuel CABALLERO BONALD, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Gabriel CELAYA, Carlos CLAVERIA, Marcelo CODDOU, Pablo CORBALAN, Victoriano CREMER, Raúl CHAVARRI, Andrew P. DEBICKI, Daniel DEVOTO, Patrick H. DUST, Rafael FERRERES, Miguel J. FLYS, Ralph DI FRANCO, José GARCIA NIETO, Ramón de GARCIASOL, Valentín GARCIA YEBRA, Charlynne GEZZE, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Hans Ulrich GUMBRECHT, Matyas HORANYI, Hans JANNER, Luis JIMENEZ MARTOS, Pedro LAIN, Rafael LAPESA, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, José Antonio MARAVALL, Oswaldo MAYA CORTES, Enrique MORENO BAEZ, José MORENO VILLA, Manuel MUÑOZ CORTES, Ramón PEDROS, J. L. PENSADO, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Fernando QUIÑONES, Jorge RAMOS SUAREZ, Stephen RECKERT, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Luis ROSALES, Fanny RUBIO, Francisco SANCHEZ CASTAÑER, Miguel de SANTIAGO, Leif SLETSJOE, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Manuel VILANOVA, José María VIÑA LISTE, Luis Felipe VIVANCO, Francisco YNDURAIN y Alonso ZAMORA VICENTE

730 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A JUAN CARLOS ONETTI

NUMEROS 292-294 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1974)

COLABORAN

Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Leticia ARBETETA, Armand F. BAKER, José María BERMEJO, Antonio L. BOUZA, Alvaro, Fernando y Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Jaime CONCHA, José Luis COY, Juan Carlos CURUTCHET, Raúl CHAVARRI, Josep CHRZANOWSKI, Angela DELLEPIANE, Luis A. DIEZ, María EMBEITA, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, José Antonio GABRIEL Y GALAN, Joaquín GALAN, Juan GARCIA HORTELANO, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Rosario HIRIART, Estelle IRIZARRY, Carlos J. KAISER, Josefina LUDMER, Juan Luis LLACER, Eugenio MATUS ROMO, Eduardo MILAN, Darie NOVACEANU, Carlos Esteban ONETTI, José OREGGIONI, José ORTEGA, Christian de PAEPE, José Emilio PACHECO, Xavier PALAU, Luis PANCORBO, Hugo Emilio PEDEMONTE, Ramón PEDROS, Manuel A. PENELLA, Rosa María PEREDA, Dolores PLAZA, Galvarino PLAZA, Santiago PRIETO, Juan QUINTANA, Fernando QUIÑONES, Héctor ROJAS HERAZO, Guillermo RODRIGUEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Doris ROLFE, Luis ROSALES, Jorge RUFFINELLI, Gabriel SAAD, Mirna SOLOTEREWSKI, Rafael SOTO, Eduardo TIJERAS, Luis VARGAS SAAVEDRA, Hugo J. VERANI, José VILA SELMA, Manuel VILANOVA, Saúl YURKIEVICH y Celia de ZAPATA

750 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A FRANCISCO AYALA

NUMEROS 329-330 (NOVIEMBRE-DICIEMBRE DE 1977)

COLABORAN

Andrés AMOROS, Manuel ANDUJAR, Mariano BAQUERO GOYANES, Erne BRANDENBERGER, José Luis CANO, Dionisio CAÑAS, Janet W. DIAZ, Manuel DURAN, Ildefonso Manuel GIL, Agnes M. GULLON, Germán GULLON, Ricardo GULLON, Rosario HIRIART, Estelle IRIZARRY, Monique JOLY, Ricardo LANDEIRA, Vicente LLORENS, José Antonio MARAVALL, Thomas MERMALL, Emilio OROZCO DIAZ, Nelson ORRINGER, Galvarino PLAZA, Carolyn RICHMOND, Gonzalo SOBEJANO, Ignacio SOLDEVILLA-DURANTE y Francisco YNDURAIN

282 pp., 300 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A CAMILO JOSE CELA

NUMEROS 337-338 (JULIO-AGOSTO DE 1978)

COLABORAN

Angeles ABRUÑEDO, Charles V. AUBRUN, André BERTHELOT, Vicente CABRERA, Carmen CONDE, José GARCIA NIETO, Jacinto GUEREÑA, Paul ILIE, Robert KISNER, Pedro LAIN ENTRALGO, D. W. McPHEETERS, Juan María MARIN MARTINEZ, Sabas MARTIN, José María MARTINEZ CACHERO, Mario MERLINO, Tomás OGUIZA, Antonio SALVADOR PLANS, Fernando QUIÑONES, Horacio SALAS, Jesús SANCHEZ LOBATO, Gonzalo SOBEJANO, Sagrario TORRES, Edmond VANDERCAMMEN y Alejandra VIDAL

332 pp., 300 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A OCTAVIO PAZ

NUMEROS 343-344-345 (ENERO-MARZO DE 1979)

COLABORAN

Jaime ALAZRAKI, Laureano ALBAN, Jorge ALBISTUR, Manuel ANDUJAR, Octavio ARMAND, Pablo DEL BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, José María BERNALDEZ, Alberto BLASI, Rodolfo BORELLO, Alicia BORINSKY, Felipe BOSO, Alice BOUST, Antonio L. BOUZA, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Antonio CARREÑO, Xoan Manuel CASADO, Francisco CASTAÑO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Edmond CROS, Alonso CUETO, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, Luys A. DIEZ, David ESCOBAR GALINDO, Ariel FERRARO, Joseph A. FEUSTLE, Félix Gabriel FLORES, Javier GARCIA SANCHEZ, Carlos GARCIA OSUNA, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, José María HERNANDEZ ARCE, Graciela ISNARDI, Zdenek KOURIM, Juan LISCANO, Leopoldo DE LUIS, Sabas MARTIN, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Julio MIRANDA, Myriam NAJT, Eva Margarita NIETO, José ORTEGA, José Emilio PACHECO, Justo Jorge PADRON, Alejandro PATERNAIN, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Vasko POPA, Juan Antonio PRENZ, Fernando QUIÑONES, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Gonzalo ROJAS, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Miguel SANCHEZ-OSTIZ, Gustavo V. SEGADE, Myrna SOLOTOREVSKY, Luis SUÑEN, John TAE MING, Augusto TAMAYO VARGAS, Pedro TEDDE DE LORCA, Eduardo TIJERAS, Fernando DE TORO, Albert TUGUES, Jorge H. VALDIVIESO, Hugo J. VERANI, Manuel VILANOVA, Arturo DEL VILLAR y Luis Antonio DE VILLENA

792 pp., 600 ptas.

JOURNAL OF SPANISH STUDIES

TWENTIETH CENTURY

Some Published and Forthcoming Articles: On Roberto Arlt, Fernando Arrabal, Azorín, Jorge Luis Borges, Guillermo Cabrera Infante, Alejo Carpentier, Camilo José Cela, Julio Cortázar, Rubén Darío, Miguel Delibes, José Donoso, Carlos Fuentes, Juan García Hortelano, Federico García Lorca, Gabriel García Márquez, Francisco García Pavón, José María Gironella, Juan Goytisolo, Jorge Guillén, Manuel Gutiérrez Nájera, Miguel Hernández, Enrique Larreta, José Lezama Lima, Leopoldo Lugones, Antonio Machado, Carlos Maggi, Juan Marsé, Ana María Matute, Ana María Moix, Octavio Paz, Manuel Puig, Claudio Rodríguez, José Ruibal, Juan Rulfo, Ernesto Sábato, Sebastián Salazar Bondy, Severo Sarduy, Ramón Sender, Miguel de Unamuno, Luis G. Urbina, Ramón del Valle-Inclán.

Book Reviews: The *Journal* is publishing reviews of works within the fields of Spanish and Spanish American literatures in this century. The book reviews normally should be between 2 and 4 typewritten pages and may be written in English or Spanish. The original—with one copy—and return postage are requested. Book reviews, works to be reviewed and readers are welcome.

General Information: The *Journal* publishes scholarly articles dealing with the literatures of Spain and Spanish American in this century. The periodical appears three times annually (Spring, Fall, and Winter). Manuscripts are welcome. They should be between 12 and 25 typewritten pages and prepared in accordance with the *MLA Style Sheet*, all notes at the end. The original, an abstract, and one additional copy of both must be accompanied by return envelope and postage. Manuscripts may be written in English or Spanish. Subscription for institutions is $ 12 for 1 year ($ 23 for 2 years); for individuals, $ 8 for 1 year ($ 15 for 2 years).

Addres: Direct all manuscripts to: Editors, *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, Department of Foreign Languages, Colorado State University, Fort Collins, Colorado 80521 U.S.A. Correspondence on book reviews, subscriptions, advertisements and exchanges should be sent to: Editors, *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, Department of Modern Languages and Literatures, The University of Nebraska-Lincoln, Oldfather Hall, Lincoln, Nebraska 68588, U.S.A.

EDICIONES ALFAGUARA, S. A.

Avenida de América, 37 - MADRID-2

Teléfonos 416 09 00 y 416 08 60

LITERATURA

GÜNTER GRASS: *El gato y el ratón.* Traducción, Carlos Gerhard.

HENRY MILLER: *El mundo del sexo* y *Max y los fagocitos blancos.* Traducción, Carlos Bauer y Julián Marcos.

PATRICK MODIANO: *La ronda de noche.* Traducción, Carlos R. Dampierre.

VICENTE MOLINA FOIX: *La comunión de los atletas.*

JUAN GARCIA HORTELANO: *Los vaqueros en el pozo.*

ANTONIO DI BENEDETTO: *Zama.*

ISAAC MONTERO: *Arte real.*

JULIO CORTAZAR: *Un tal Lucas.*

GABRIEL GARCIA MARQUEZ: *Ojos de perro azul.*

— *La hojarasca.*

— *El coronel no tiene quien le escriba.*

CLASICOS

ROUSSEAU: *Escritos de combate.* Traducción y notas, Salustiano Masó. Introducción, Georges Benrekassa.

DIDEROT: *Novelas.* Traducción y notas, Félix de Azúa. Prólogo, Pierre Chartier.

INFANTIL/JUVENIL

JAN PROCHÁZKA: *Viva la república.*

JAVIER DEL AMO: *La nueva ciudad.* Ilustraciones, Fuencisla del Amo.

ARNOLD LOBEL: *Sapo y Sepo son amigos.*

MARIO LODI: *Cipí.* Ilustraciones, María Victoria Escrivá.

MINARIK: *Osito.* Ilustraciones, Maurice Sendak.

ERICH KÄSTNER: *El 35 de mayo.* Ilustraciones, Lemke & Trier.

Cuentos de Perrault. Edición cuatrilingüe castellano-catalán-gallego-vasco, conmemorativa del Año del Niño.

SEMPÉ & GOSCINNY. *Los recreos del pequeño Nicolás.*

JEAN DE BRUNHOFF: *Los viajes de Babar.*

REINER ZIMNIK: *El oso y la moto.*

GUILLERMO DIAZ-PLAJA: *La recepción de China en las culturas hispánicas.*

BERNARDO SUBERCASEAUX: *«Tirano Banderas» en la narrativa hispanoamericana.*

ANTONIO PAGES LARRAYA: *El Martín Fierro a los cien años.*

JUAN LOPEZ MORILLAS: *Francisco Giner: de la setembrina al desastre.*

RAMOS SUGRANYES: *Complejidad temática y contrapunto en el teatro barroco: los graciosos en «El mágico prodigioso».*

JEAN THIERCELIN: *Diario de Edipo.*

ALEJANDRO NICOTRA: *La casa y otros poemas.*

JUAN IGNACIO FERRERAS: *Poemas.*

DONALD F. FOGELQUIST: *Un tema de la poesía mexicana.*

CHRISTOPHER EUSTIS: *La tragedia grotesca según Pío Baroja.*

PRECIO DE ESTE EJEMPLAR:

600 PESETAS

EDICIONES
MUNDO
HISPANICO